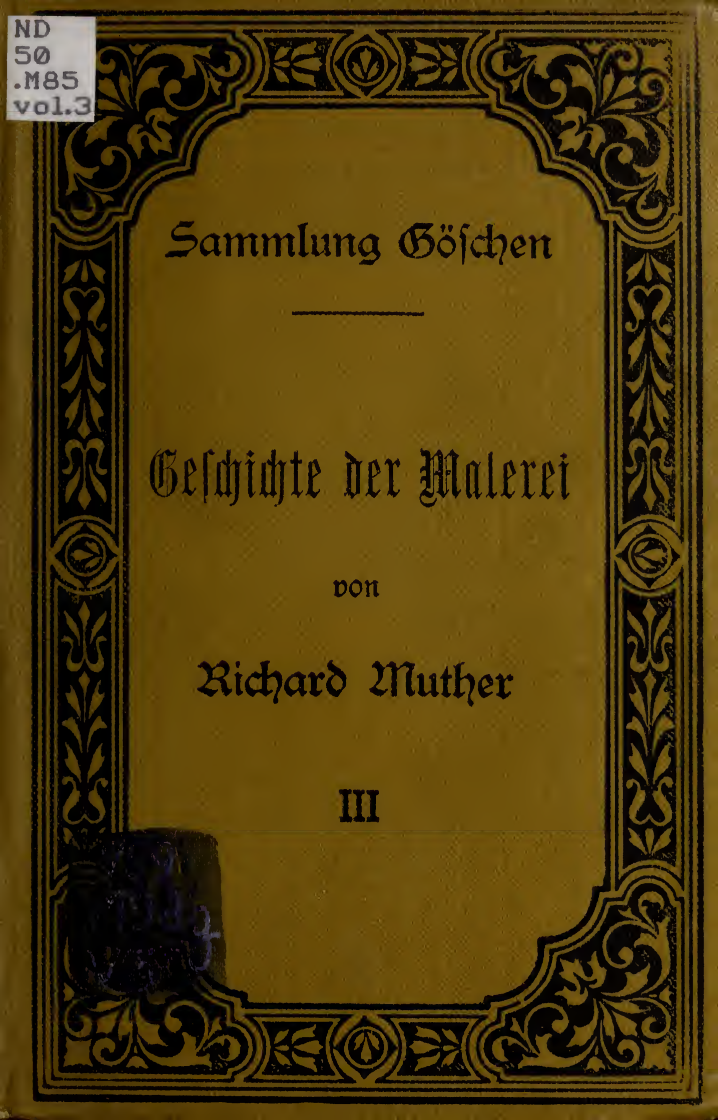


Sammlung Göschen
Geschichte der Malerei
von
Richard Muther
III

...en Bände.

— **Römische**, von Dr. Leo Bloch, Dozent an der Universität Zürich. Mit 8 Vollb. Nr. 45.

Analyse, Techn.-Chem., von Dr. G. Lunge, Prof. a. d Eidgen. Polytechn. Schule i. Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymn. u. an der Realanstalt in Ulm. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— — — Repetitorium und Aufgabensammlung z. Differentialrechnung v. Dr. Friedr. Junker, Prof. am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Fig. Nr. 146.

— — **II**: Integralrechnung. Von Dr. Friedr. Junker, Prof. a. Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 89 Fig. Nr. 88.

— — — Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Fig. Nr. 147.

...**Niedere**, von Prof. Dr. ... Sporer in Ehingen. Mit ...Nr. 53.

...**age, Die gewerbliche**, ...er Sombart, Professor an ...ersität Breslau. Nr. 209.

... **und Algebra** von Dr. ...chubert, Professor an der ...schule des Johanneums in ... Nr. 47.

...elsammlung zur Arithmetik ...bra. 2765 Aufgaben, syste... ...eordnet, von Dr. Hermann ... Prof. a. d. Gelehrtenschule ...neums in Hamburg. Nr. 48.

...**e.** Größe, Bewegung und ...ng der Himmelskörper von ...bius, neu bearb. v. Dr. W. F. ...us, Prof. a. d. Univers. Straß... ...it 36 Abb. u. 1 Sternk. Nr. 11.

...**k.** Die Beschaffenheit der ...körper von Dr. Walter F. ...us, Prof. an der Universität ...rg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.

...**würfe** von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Betriebskraft, Die zweckmäßigste, von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. 1. Teil: Die mit Dampf betriebenen Motoren. Mit 14 Abbildungen. Nr. 224.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Professor am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Biologie der Tiere I: Entstehung u. Weiterbild. d. Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur v. Dr. Heinr. Simroth, Professor a. d. Universität Leipzig. Mit 33 Abbild. Nr. 131.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Biologie der Tiere II: Beziehungen d. Tiere zur organ. Natur v. Dr. Heinr. Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Bleicherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Wilhelm Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Brant. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgew. u. erläut. von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Buchführung. Lehrgang der einfachen u. dopp. Buchhaltung von Rob. Stern, Oberlehrer der Öff. Handelslehranst. u. Doz. d. Handelshochschule z. Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Professor Dr. Edmund Hardy in Bonn. Nr. 174.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Doz. a. d. Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren. Nr. 71.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein in Waldhof. Nr. 37.

— — siehe auch: Metalle. — Metalloide.

— **Organische,** von Dr. Jos. Klein in Waldhof. Nr. 38.

— **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Aliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

— — III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— — IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

Chemisch-Technische Analyse von Dr. G. Lunge, Professor an der Eidgenöss. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.

Cid, Der. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Von J. G. Herder. Hrsg. und erläutert von Prof. Dr. E. Naumann in Berlin. Nr. 36.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur i. Nürnberg. Mit 67 Figuren. Nr. 9.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch m. Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 48 Figuren. Nr. 8.

Dichtungen a. mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl m. Einltg. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Jantzen in Breslau. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymn. u. a. d. Realanst. in Ulm. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Figuren. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hütteningen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.

— II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Elektrizität. Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Professor a. d. Univers. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. Mit 47 Fig. Nr. 196.

— II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Figuren. Nr. 197.

— III: Die Wechselstromtechnik. Mit 109 Figuren. Nr. 198.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitgl. d. Kgl. Preuß. Meteorol. Inst. z. Potsdam. M. 14 Abb. u. 3 Taf. Nr. 175.

Ethik von Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Färberei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei u. ihre Hilfsstoffe v. Dr. Wilh. Massot, Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie i. Krefeld. M. 28 Fig. Nr. 186.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Figuren und 1 Tafel. Nr. 155.

Filzfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Finanzwissenschaft v. Geh. Reg.-Rat Dr. R. van der Borght in Friedenau-Berlin. Nr. 148.

Fischart, Johann. Hans Sachs u. Joh. Fischart nebst e. Anh.: Brant u. Hutten. Ausgewählt u. erläut. von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different.- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Gardinenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Technischen Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Figuren. Nr. 185.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Professor an der Technischen Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Professor a. d. Technischen Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Königl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

— s. auch: Landeskunde. — Länderkunde.

Geologie v. Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Tafeln mit über 50 Figuren. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene v. Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Figuren. Nr. 65.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbildungen. Nr. 89.

— **Darstellende,** v. Dr. Rob. Haußner, Prof. a. d. Techn. Hochschule Karlsruhe. I. Mit 110 Figuren. Nr. 142.

— **Ebene,** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Fig. Nr. 41.

— **Projektive,** in synthet. Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Prof. an der Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarb. Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Badische, von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim und Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.

— **Bayerische,** von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **des Byzantinischen Reiches** von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

Geschichte, Deutsche, im Mittelalter (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberl. am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 33.
— — **im Zeitalter der Reformation u. der Religionskriege** von Dr. F. Kurze, Oberlehrer am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 34.
— **Französische**, von Dr. R. Sternfeld, Prof. a. d. Univers. Berlin. Nr. 85.
— **Griechische**, von Dr. Heinrich Swoboda, Professor an der deutschen Universität Prag. Nr. 49.
— **des 19. Jahrhunderts** v. Oskar Jäger, o. Honorarprof. a. d. Univers. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852. Nr. 216.
— — 2. Bdchn.: 1853 bis Ende d. Jahrhunderts. Nr. 217.
— **Israels** bis auf die griech. Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.
— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Prof. a. d. Univers. München. M. 6 Bild u. 1 Kart. Nr. 43.
— **Österreichische**, I: Von der Urzeit bis 1526 von Hofrat Dr. Franz von Krones, Prof. a. d Univ. Graz. Nr. 104.
— — II: Von 1526 bis zur Gegenwart von Hofrat Dr. Franz von Krones, Prof. an der Univ. Graz. Nr. 105.
— **Römische**, neubearb. von Realgymnasial-Dir. Dr. Jul. Koch. Nr. 19.
— **Russische**, v. Dr. Wilh. Reeb, Oberl. am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.
— **Sächsische**, von Prof. Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.
— **Schweizerische**, von Dr. K. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.
— **der Malerei** siehe: Malerei.
— **der Mathematik** s.: Mathematik.
— **der Musik** siehe: Musik.
— **der Pädagogik** siehe: Pädagogik.
— des deutschen Romans siehe: Roman.
— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbewesen von Werner Sombart, Professor an d. Universität Breslau. I. II. Nr. 203. 204.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machacek in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.

Götter- und Heldensage, Griechische und römische, von Dr. Herm. Steuding, Professor am Kgl. Gymnasium in Wurzen. Nr. 27.
— siehe auch: Heldensage. — Mythologie.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.
— **Griechische**, I: Formenlehre von Dr. Hans Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.
— — II: Bedeutungslehre und Syntax von Dr. Hans Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn Nr. 118.
— **Lateinische.** Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Professor Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.
— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Professor an der Universität Rostock. Nr. 1.
— **Russische**, von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 66.
— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch. — Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche, von Prof. Th. de Beaux, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Nr. 182.

Handelskorrespondenz, Französische, von Professor Th. de Beaux, Oberlehrer a. d. Öffentlichen Handelslehranstalt u. Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Nr. 183.

— **Italienische,** von Professor Alberto de Beaux, Oberlehrer am Kgl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und **Gottfried von Straßburg.** Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Universität Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Universität Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Götter- und Heldensage. — Mythologie.

Herder, Der Cid. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Herausgegeb. u. erläutert von Prof. Dr. Ernst Naumann in Berlin. Nr. 36.

Hutten. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt u. erläut. von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I.: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Tafeln. Nr. 205.

— - II.: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie u. Verwandtes. Mit 6 Tafeln. Nr. 206.

— — III.: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Professor am Realgymn. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

— Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedrich Junker, Professor am Realgymn. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Figuren. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm, neu bearbeitet von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbildungen. Nr. 30.

Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Professor G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Klimalehre von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln und 2 Figuren. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Professor der Geschichte an der Universität Berlin. Nr. 156.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Körper, der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel. Nr. 18.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Professor an der Universität Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kultur, Die, der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 189.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer a. d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Beilagen und 40 Abbildungen. Nr. 75.

Kurzschrift. Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungs-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses in Oranienstein. Nr. 86.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Prof. a. Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profilen. Nr. 63.

Landeskunde von Baden von Prof. Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 199.

— **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Professor an der Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 176.

— **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

— **von Skandinavien** (Schweden, Norwegen und Dänemark) v. Heinr. Kerp, Lehrer am Gymnasium und Lehrer der Erdkunde am Comenius-Seminar zu Bonn. Mit 11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

— **des Königreichs Württemberg** von Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 157.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert. Kulturhistorische Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen. Nr. 93.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Oberlehrer Dr. Votsch. Nr. 2.

— **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

— **Nathan der Weise.** Mit Anmerkungen von den Professoren Denzel und Kraz. Nr. 6.

Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturdenkmale des 14. u. 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen in Breslau. Nr. 181.

Literaturen, Die, des Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 162.

— — II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.

— **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** von Carl Weitbrecht, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. I. II. Nr. 134. 135.

Literaturgeschichte, Englische, von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Professor a. d. Universität Heidelberg. Nr. 125.

— **Portugiesische,** von Dr. Karl v. Reinhardstoettner, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Nr. 213.

— **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Professor an der Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren. Nr. 14.

Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Professor an der Universität Breslau. Nr. 107—111.

Maschinenelemente, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Nr. 221.

Mathematik, Geschichte der, von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

Mechanik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Tafeln. Nr. 112.

Metalle, (Anorganische Chemie 2. Teil) v. Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

Metalloide (Anorganische Chemie, 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Dozent a. d. Universität u. Sekretär d. k. k. Zentralanstalt für Meteorologie in Wien. Mit 49 Abbildungen und 7 Tafeln. Nr. 54.

Mineralogie von Dr. R. Brauns, Professor an der Universität Gießen. Mit 130 Abbildungen. Nr. 29.

Minnesang und Spruchdichtung. Walther v. d. Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Professor an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Morphologie, Anatomie u. Physiologie der Pflanzen. Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Techn. Hochsch. Karlsruhe. Mit 50 Abbild. Nr. 141.

Fortsetzung auf der 8. Vorsatzseite!

Sammlung Göschen

Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

III

Neudruck

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1902

Druck von Carl Rembold, Heilbronn a. N.

Inhalt.



I.

Der Triumph der Sinnlichkeit in Italien.

1. Der Einfluß Leonardos.

Will man die Wandlung, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Kunst Italiens durchmacht, mit einem Schlagwort bezeichnen, so kann man sagen: es ist die Reaktion auf Savonarola. Einer Periode des Spiritualismus folgt eine des Sensualismus, auf die Abtötung der Triumph der Sinne. Als Botticelli malte, hatte Savonarolas Rede ganz Italien in ein Gotteshaus verwandelt. Bei ihm strömten die Menschen zusammen, um vom Evangelium der Entsagung, von den Freuden des Paradieses zu hören. Die „Vertreibung der Laster", die damals so häufig gemalt wird, ist keine zeitlose Allegorie. Es ist eine Huldigung an Savonarola, der die Laster aus Italien vertrieb.

Jetzt hatte der Scheiterhaufen der Piazza della Signoria den lästigen Störenfried begraben, und was er verfehmt hatte, Sinnlichkeit und Lebensgenuß, stieg phönixgleich aus der Asche empor. Wohl klingen auch in diese Zeit religiöse Töne herein. Luther hatte in Wittenberg seine Thesen angeschlagen, und ein Echo dieser Hammerschläge zitterte über den Boden Italiens. Aber ein leises Echo, das bald verstummte. Was im Ausland geschah, brauchte Italien nicht zu erregen. Auf die Generation, die dem Savonarola lauschte,

folgte ein neues weltliches Geschlecht, das auskosten wollte, was das Leben an Genüssen bietet. Die Erde selbst ist zum Paradies geworden, und das schönste an diesem Paradies ist der Sündenfall. Wenn, wie es hieß, am Hofe Leos X. ein Kardinal sich sein Badezimmer mit Liebesgeschichten der alten Götter ausmalen ließ, wenn ein andrer meinte, daß zur Vollkommenheit des Hofes nichts fehle als schöne Frauen, wenn einer der nächsten Päpste auf seinem Totenbett dem Priester, der ihm die Freuden des Jenseits ausmalt, mit schmerzlichem Lächeln geantwortet haben soll: „dieser Genuß ist um so größer, je länger er aufgeschoben wird" — so wird durch diese Züge blitzartig die Zeitstimmung beleuchtet. Und was in Rom, der Stadt des Heiligen Vaters, geschieht, ist anderwärts noch mehr begreiflich. Auf 11000 beläuft sich die Zahl der Courtisanen Venedigs. In Parma soll ein Nonnenkloster gewesen sein, wo man das Decamerone Boccaccios habe erleben können. Ein sinnenfroher Paganismus, wie einst in Athen und Alexandrien, ist wieder in die Welt gekommen.

Die Kunst ist die Chronik ihres Zeitalters. Sucht man eine Ueberschrift für die Epoche, die auf Savonarola folgt, so kann man nur schreiben: Die Kunst unter dem Zeichen der Sinnlichkeit. Und geht man zurück in die Vergangenheit, erkennt man schon in Leonardo den, der diese neue Aera eröffnet. Denn so sehr er in seiner psychischen Feinheit sich mit Botticelli, Bellini und Perugino berührt, ist doch die Seele, die er seinen Frauen gibt, eine andre. Für jene alle, so verschieden sie sind, war das christliche Evangelium der Weltentsagung maßgebend. Nicht nach irdischen Wonnen, schmachten die Augen dieser reinen und keuschen, blassen und bleichen Frauen. Ueber der Erde hinweg, in

schwermütiger Frömmigkeit, kommender Leiden denkend, starren sie ins Leere. In dieser Resignation, diesem vollkommenen Verzicht auf alle Erdenfreuden verkörpern sie den ethischen Gehalt, den innersten Geist des Christentums. Leonardos Werke haben keine kirchliche Stimmung. Nicht mehr an Dome denkt man, wo der Weihrauch zitternd zum Himmel steigt. Das odeur de femme scheint an die Stelle des Weihrauchs getreten. Die Sinne dieser Weiber sind erwacht, und sie entsagen nicht. Wie ein verhaltenes erotisches Erbeben zuckt es um ihren Mund. Jener feuchte Schimmer, den die Griechen der Liebesgöttin gaben, glänzt in ihrem Auge. Während Botticelli seine Venus so keusch wie Maria malte, wird unter Leonardos Händen Maria zur Liebesgöttin.

Auch der Körper macht seine Rechte gegenüber der Seele geltend. Jene Aelteren dachten mit Millet: Wenn ich eine Mutter male, soll sie nur schön sein durch den Blick, mit dem sie ihr Kind betrachtet. Die irdische Grazie Leonardos kann nicht auf den Kopf sich beschränken. Denn Liebreiz ist an den Körper gebunden. Darum umkosen dünne Florgewänder die schwellenden Formen. In seinem Suchen nach sinnlicher Schönheit mischt er die Reize beider Geschlechter.

Auch in seinen Stoffen steht er zu den Künstlern der Savonarolazeit in Gegensatz. Die Kreuzigung Christi, seine Grablegung, die Beklagung seines Leichnams wurden damals gemalt. So düster pathetisch, als ob man die Donnerworte des Propheten hörte. An Leonardo da Vinci, dem stahlgepanzerten Jüngling, der auf Verrocchios Tobiasbild so ruhig daherschreitet, prallten alle Wogen der religiösen Bewegung ab. Bei ihm gibt es nichts Trauriges. Selbst sein Abendmahl ist nicht die Schilderung einer wehmütigen Ab-

schiedsstunde, nur die meisterhafte Inscenierung eines großen psychologischen Dramas. Für sein Berliner Bild wählt er nicht den Moment der Kreuzigung oder der Grablegung, sondern den der Auferstehung. Christus ist nicht leidend dargestellt, sondern als Sieger über Leben und Tod. Nicht seine Freunde beklagen den Gemarterten, sondern zwei Heilige blicken in schwärmerischer Verzückung zum strahlenden Gottessohn auf. Ja, er geht noch weiter. Wie er kein Leiden kennt, kennt er kein Alter, keinen Verfall. Er hat es vermieden, je ein Thema zu behandeln, das es nötig machte, Maria als bejahrte Matrone vorzuführen, wie es Bellini und Botticelli in ihren Darstellungen der Pietà thaten. Selbst die heilige Anna gibt er, um keine Falten, keine Runzeln malen zu müssen, in gleich strahlender Jugendschönheit wie ihre Tochter Maria.

Wie sehr er damit das Herz seiner Zeit getroffen, zeigen die litterarischen Erzeugnisse der Epoche. Dieselbe Bedeutung wie für das 15. Jahrhundert die Traktate über Perspektive und Anatomie haben für das 16. die Schriften über Frauenschönheit: des Venetianers Luigini libro delle belle donne, des Florentiners Firenzuola Discorso della bellezza. Und der gleiche sinnlich erotische, olympisch heitere Geist waltet fortan in der Kunst. Der ganze Empfindungsgehalt der Zeit hält sich innerhalb des leonardesken Lächelns. Bei Kreuztragungen wird aller Schmerzensausdruck gemildert, der herbe Ernst des Themas durch weiche Anmut seiner realistischen Wahrheit entkleidet. Bei Martyrien wird nicht die Qual, das physische Leiden, sondern die verzückte Vorahnung paradiesischer Wonnen geschildert. Man liebt nicht mehr, bei traurigen Dingen zu weilen, geht allem Schmerzlichen scheu aus dem Wege. Das Haupt voll Blut und Wunden, die

Passion Christi, die für die germanischen Meister den Angelpunkt des Schaffens bildet, ist für die Italiener nicht mehr vorhanden. Es widerstrebt dieser sinnenfrohen Zeit, Gott leiden, sterben, sich opfern zu sehen. Auch Maria ist weder mehr das bleiche Mädchen, noch die vergrämte Matrone, sondern eine elegante Modedame, die selbst in späteren Jahren die Anmut der jungen Witwe bewahrt. Sogar die Heiligen, die ihr als Ehrenwache dienen, gleichen nicht mehr den asketischen Wüstenmenschen, den verwitterten Greisen von früher. Es sind frohe Heilige, denen der Himmel einen Liebeshof bedeutet, galante junge Herren, die sich zärtlich vor einer umschwärmten Dame neigen. Ja, sie bekommen einen Zug weiblicher hermaphroditischer Schönheit. Der Täufer Johannes wird aus dem Greis in härenem Gewand der nackte lockige Jüngling mit dem verzückten Blick. Magdalena, die Büßerin, wird zur schönen Sünderin. Golgatha ist ein christlicher Olymp geworden, wo es kein Ringen, keinen tragischen Schmerz, nur ungetrübte Seligkeit gibt.

Von da zum wirklichen Olymp war der Weg nicht weit. So dringen, nachdem Leonardo mit seiner Leda die Bahn eröffnet, jetzt jene antiken Stoffe, die Savonarola verfehmte, in vollem Umfang in die Kunst ein. Der blasse Kreuzgenagelte von Golgatha ist auf Leonardos Berliner Bilde zum Himmel geschwebt, und die heiteren Scharen der Griechengötter nehmen Besitz von der Erde. Der Venusberg, den Botticelli als reuiger Büßer verlassen, wird zum Wallfahrtsort der Maler. Man weiß nichts von den ernsten Mächten der Unterwelt; nichts von den Kämpfen der Heroen: von Jason und Perseus, von Theseus und Meleager, nichts von den Helden der römischen Geschichte. Ovid allein ist das Breviarium der Zeit. Wie schon die religiösen Ge-

stalten, soweit es anging, der Gewänder entkleidet wurden, liebt man die mythologischen nur deshalb, weil das Hellenentum eine so leichtgeschürzte, stark dekolletierte Epoche war. In schroffem Gegensatz zur mönchischen Kunst der Vergangenheit feiert man die weiche Linienrythmik nackter Körper, malt fast ausschließlich die üppigen Liebesabenteuer der alten Götter, die sich verwandeln, um schöne Sterbliche zu bethören, verwendet das ganze Stoffgebiet der Antike nur, um sinnlich schmelzende Worte, lockende Liebesweisen zu flüstern. Eine Art cinquecentistisches Rokoko ist auf den pathetischen Barock der Savonarolazeit gefolgt.

2. Leonardos Nachfolger.

Die Künstler, die in Mailand sich um den Meister scharten, sind noch stiefmütterlich von der Forschung behandelt. Sie werden abgethan als Planeten, die, selbst nicht leuchtend, ihr Licht von der Sonne Leonardos erhielten, als Nachahmer, die das vom Meister aufgehäufte Kapital in kleine Münze umwechselten. Leonardo ist selbstverständlich der imposante Hintergrund des mailändischen Kunstlebens. Man denkt an eine Alpenlandschaft, deren höchsten Gipfel das gewaltige Flußgotthaupt des Meisters aus Vinci bildet. Zu Füßen des Kolosses tummeln sich die andern. Menschen nur, keine Riesen. Aber auch von ihnen jeder eine Persönlichkeit, jeder durch *einen* Zug das Reich des Schönen vermehrend. Es ist nicht richtig, daß sie nur das Frauenideal Leonardos nachahmten. Jeder hat sein eigenes Ideal, das sich durch feine Nuancen von dem des Meisters unterscheidet. Die gleiche Melodie, doch in anderer Tonlage.

Ambruogio de Predis erscheint in dem Bildnis Kaiser Maximilians noch ganz als Quattrocentist. In dem

Porträt der Ambrosiana, in dem man früher Bianca Sforza, die Gemahlin Maximilians erkennen wollte, taucht zum erstenmal der leonardeske Frauentypus auf. Wie sehr er in den Geist des Meisters sich vertiefte, zeigt die Kopie der Felsgrottenmadonna, die sich in der Londoner Nationalgalerie befindet, und die Madonna Litta der Petersburger Ermitage, die früher ebenfalls unter Leonardos Namen ging. Eine vornehme Dame findet — wie im Zeitalter Rousseaus — Vergnügen daran, ihr Kind selbst zu nähren. Das alte Madonnenmotiv hat einen Stich ins Sinnliche, pikant Dekolletierte bekommen.

Andrea Solario, einer alten Künstlerfamilie entstammend, mußte als junger Mensch Mailand verlassen und erhielt in Venedig die ersten Eindrücke. Seine Jugendwerke — Porträts und Halbfigurenbilder der Madonna — muten also wie Arbeiten eines Bellinischülers an. Dann, als er nach Mailand zurückkehrte, scheint Borgognone ihn beeinflußt zu haben. An den „Empirestil" dieses Meisters erinnert die „Ruhe auf der Flucht" des Museo Poldi Pezzoli mit der seltsamen Madonna, die der Königin Luise gleicht. In dem Madonnenbild des Louvre ist er Schüler Leonardos geworden: parfümiert und überfeinert. Das zweite Bild des Louvre, der feine Kopf des Johannes auf silberner Schale, zeigt, wie die Kunst jetzt, von der Kirche sich frei machend, zu ganz persönlichen Bekenntnissen dient. Leonardo, in dem Porträt der Liechtensteingalerie, hatte den Typus des dämonischen Weibes geschaffen. Solario, das Thema weiterspinnend, feiert die Liebe als dämonische Macht, die tötet. Der feine Kopf mit den delikaten Zügen ist wohl das Selbstporträt des Malers, das ganze der Dame gewidmet, die in seinem Leben die Rolle der Salome gespielt.

Zwei andere Schüler Leonardos, Francesco Melzi und Antonio Boltraffio, beanspruchen eine Sonderstellung, schon als Menschen. Einen solchen Zauber hatte Leonardos Persönlichkeit auf seine Umgebung geübt, daß junge Aristokraten, die „es gar nicht nötig hatten", sich der Malerei zuwandten. Mit solchen Dilettanten ist es eine eigene Sache. Weil sie sich freier bewegen, mehr ihren Liebhabereien nachgehen können als der Berufsmaler, der Aufträge erledigt, vielleicht auch, weil sie einer vornehmeren Welt entstammen, haben diese Amateurs oft die feinsten Werke geschaffen.

Boltraffios Frauentypus bedeutet, obwohl von Leonardo ausgehend, eine neue Stufe in der Geschichte der Frauenmalerei. In allen früheren Bildern war Maria die Jungfrau: erst das Mädchen, das entsagt, dann das Mädchen, das erotisch glüht. Boltraffios Madonna in der Londoner Nationalgalerie — dieses Weib mit den großen mächtigen Formen, dem ernsten, in verhaltener Wehmut zuckenden Auge, dem tiefschwarzen, fast ins Bläuliche schillernden Haar, das ihre herben braunen Züge umrahmt — hat weniger mit Leonardo als mit Watts und Feuerbach gemein. Das Kind kommt aus dem Schoß der Mutter und kehrt zurück in den Schoß der Erde — ist vielleicht der Gedanke des Bildes, das Watts vor Augen hatte, als ihm die Idee seines Todesengels kam. Ein männlicher Accent, ein Zug feierlicher Größe unterscheidet Boltraffio von den andern. Ernst und erhaben ist die Gestalt der heiligen Barbara inmitten der öden felsigen Landschaft. Ernst und herb ist die Belle Ferronière des Louvre und der Galerie Czartoryski — ein Modell, das er später für die „Madonna aus dem Hause Casio" verwendete. Und wegen des gleichen ernst monumentalen Zuges ist vielleicht auch die Auferstehung

der Berliner Galerie nicht dem Leonardo, sondern dem Boltraffio zuzuweisen.

Francesco Melzi, Leonardos junger Freund, der ihn nach Frankreich begleitete und an seinem Sterbebett saß, ist durch ein einziges Bild, den Vertumnus der Berliner Galerie, bekannt. Aber welche Vornehmheit strömt aus dem entzückenden Werke! Schon die Wahl des Stoffes ist apart. Kein Künstler vorher — nur Leonardo in einer Skizze — hatte die wenig bekannte zarte Scene der Metamorphosen gemalt, wie Vertumnus, der strahlende Gott der Jahreszeiten, sich in eine arme Alte verwandelt, um das Mitleid, dann die Liebe der keuschen Pomona zu finden. Mit welch erlesenem Geschmack ist das dünne Florgewand Pomonas geordnet, wie bestrickend süß ist ihr Rokoköpfchen und das Lächeln, das ihren Mund umspielt! Wie hat er mit dem Verständnis des Gourmets all diese Blumen gewählt und zu einem duftigen Stillleben geordnet! Freilich — dasselbe Rokoköpfchen, dieselbe Freude an Blumen, dieselben verführerisch zarten Frauenreize, dasselbe hellenistische Griechentum kehrt in einem Bilde der Petersburger Ermitage wieder. Wenn diese Colombina, wie die Forschung jetzt annimmt, von Giampetrino herrührt, müßte ihm auch der Berliner Vertumnus gehören. Madonnen, ein wenig glasig gemalt, mit traulichen, fast niederländischen Landschaften, sind sonst hauptsächlich von Giampetrino bekannt.

Bernardino Luini ist der reisige Werkmeister der Schule. Die vielen figurenreichen Fresken, die er für kleine Orte Oberitaliens malte, können zu einer Unterschätzung seines liebenswürdigen Talentes verleiten. Denn er erscheint darin als handwerklicher Nachzügler des Quattrocento. Der feste Aufbau, die schöne Einfachheit fehlt. Hübsche Einzel-

heiten, wie die Magdalena des Kreuzigungsbildes, verschwinden neben der Fülle gleichgültiger Gestalten. Aber in seiner Jugend war er ein sehr zarter Meister, ein echter Sohn jenes Mailand, das im Liebestaumel Trost für alle Schrecknisse des Krieges suchte. Er hat sich gemalt einst als Sebastian, wie er schwärmerisch, wie um schöne Frauen zu bestricken, aus dem Bilde herausschaut, und dieser Zug von Frauenseligkeit geht durch seine Werke. Sein Bild der badenden Nymphen im Palazzo reale in Mailand ist etwas Unerhörtes in der Kunst des Cinquecento: junge Mädchen in Posen, die an Fragonard streifen; die Landschaft so kühn abgeschnitten, wie die Impressionisten der Gegenwart es thun. Später ist er in seinen Fresken am besten, wenn es, wie im Sposalizio, weiche verträumte Menschen zu malen gilt. Und am sinnigsten, fast an Perugino anklingend, sind jene kleineren Bilder, die er für stille Landkirchen schuf. In einer Zeit, als das religiöse Empfinden sich verflüchtigte, legte er in biblische Stoffe noch eine Aufrichtigkeit und hingebungsvolle Zärtlichkeit, die wie ein Nachklang des Quattrocento wirkt. Er ergreift und erschreckt nicht, er ist mild und rührend, am meisten da am Platz, wo es um ruhig idyllische Scenen, um stille Freundlichkeit oder heiteres Lächeln sich handelt. Holdselig anmutig sind seine Märtyrerinnen. Mit dem Ausdruck süßer Schwärmerei betrachtet Maria ihr Kind. Man vergißt ganz, daß manche Werke, wie das Halbfigurenbild „Eitelkeit und Bescheidenheit“, nur die Lösung einer Leonardoschen Schulaufgabe bedeuten, vergißt, daß er in der Halbrundfreske in Lugano das Christkind wörtlich Leonardos Anna, den kleinen Johannes wörtlich der Vierge aux rochers entlehnt. Nie träumt man vor seinen Bildern, wird in keine geheimnisvolle Werkstatt

geführt, wo die pochenden Gedanken eines Genius hämmern. Aber da Leonardo so wenig gemalt hat, liebt man Luinis Werke als Ausstrahlungen Leonardesken Geistes.

In den Bildern Cesare da Sestos mischt sich das mailändische Blut mit fremden Elementen. Wie er die Ideale Leonardos nach Rom übertrug, nahm er auch selbst etwas vom römischen Stile an. Ein Streben nach Großzügigkeit, eine Vorliebe für Kontrastbewegungen tritt an die Stelle der mailändischen Weichheit. Mit den Augen des Romantikers betrachtet er die ewige Stadt und bringt antike Ruinen, von Schlingpflanzen umwuchert, gern im Hintergrund seiner Werke an. Das hauptsächlichste Beispiel für diese Ruinensentimentalität ist die Neapeler Anbetung der Könige mit ihren manierierten langgestreckten Gestalten. Da die Mittelgruppe des Bildes fast unverändert in einem Madonnenbild der Ermitage wiederkehrt, wurde auch dieses, das früher Leonardos Namen trug, dem Cesare da Sesto zurückgegeben. Nur er kommt wohl in Frage als Meister jener Lünette von San Onofrio, die früher gleichfalls als Jugendwerk Leonardos galt. In der Taufe Christi der Galerie Borghese mutet er halb römisch, halb venetianisch, wie ein Doppelgänger Sebastiano del Piombos an, während die Frankfurter Katharina das Mailänder Frauenideal ins Mystische, Kränkliche, in den Stil des Gabriel Max übersetzt.

Die Madonnen des Gaudenzio Ferrari wie die Porträts des Bernardino de Conti sind weitere Beispiele dafür, daß in der Leonardoschule die Wurzeln der modernen Frauenmalerei liegen. Erst diese Meister, nachdem Leonardo die Bahn eröffnet, haben den sinnlichen Zauber des Weibes empfunden. Ein Blitzen des Auges, ein Lächeln der Lippen, die weiche Müdigkeit der Bewegung, wie den

Duft des Haares malen sie mit der Kennerschaft von Männern, denen kein Sinn für Kraft, aber sehr viel Sinn für Grazie verliehen. Etwas Ueberfeinertes, ladylike Zartes, ein gewisses angelsächsisches Aroma macht ihre Werke gerade unserer Zeit sympathisch.

Sodoma, der Meister von Siena, ist der raffinierteste von allen. Auch er wie Luini hat eine Reihe gleichgültiger Werke geschaffen. Ein keckes Malertalent, hat er jeden Auftrag elegant erledigt, taucht proteusartig in den verschiedensten Masken auf. Aber man fühlt, an welchen Arbeiten sein Herz, an welchen die Hand nur beteiligt. Malt er Kreuzigungen, bleibt er gänzlich kühl. Versucht er energisch zu sein, wird er deklamatorisch. In seinen Mönchsbildern in Monte Oliveto hat er nicht ungeschickt den Signorelli oder Zurbaran gespielt. Aber Freude machte ihm nur das Bild, auf dem die Courtisanen den heiligen Benedikt verführen.

Die Lust, den Bourgeois zu brüskieren, ist ein bezeichnender Zug seines Wesens. Während der Arbeit in Monte Oliveto versagt er den Mönchen den Zutritt. Als er den Einlaß gestattet, fällt der erste Blick der frommen Herren auf die Gruppe der Courtisanen, die er auf Befehl des Priors mit Gewändern versehen muß. Auf dem Kreuzigungsbild der Sieneser Akademie malt er sich als Landsknecht, in herausfordernd breitbeiniger Haltung. Die Aufforderung der Steuerkommission, seinen Besitzstand zu vermelden, beantwortet er mit einem Verzeichnis all der exotischen Tiere, die er sich hält.

Nur wo es um Frauen sich handelt, ist er ernst zu nehmen: ein bestrickender Meister, nervös und sensibel, unnachahmlich in der Art, wie er das Lächeln Leonardos in

irre wonnevolle Trunkenheit umsetzt. Wie er kühn, fast pariserisch ist in jener Courtisanengruppe von Monte Oliveto, hat er in dem berühmten Bilde der Farnesina die bräutliche Verwirrung Roxanes mit Gourmandise gegeben und durch die Eroten, wie in einer Ars amandi, kommentiert. Die Leda der Galerie Borghese ist Kopie. Doch noch die Arbeit des Kopisten giebt eine Ahnung von dem zarten Rokokoparfüm, das über dem Originale lag. Auch Ohnmachtszustände, Momente weicher Erschöpfung haben in ihm einen feinen Interpreten, und weibliches Schamgefühl, frauenhaftes Erröten konnte nur ein Künstler, der ganz Feminist war, so ausdrücken, wie es Sodoma in seiner wunderbaren Figur der Eva that.

Noch mehr fesselte ihn der hermaphroditische Zug, der durch manche Jünglingszeichnungen Leonardos geht. Stirbt Sebastian, so lächelt er so wonnetrunken, als sollte er im Jenseits das sein, was der geraubte Ganymed den Olympiern war. Und der ganze Sodoma ist in der Figur des Isaak auf dem „Opfer Abrahams“ enthalten. Dieser Knabe mit dem Backfischköpfchen und den weichen Hüften, der die vollen runden Arme über dem Busen kreuzt — das ist der Antinous des Christentums, ein Schönheitsideal, das nur in Zeiten höchster Kultur und Immoralität hervortritt. Der Schwan auf dem Ledabilde und die Spottgedichte, die von Sieneser Bürgern an den leichtlebigen Meister geschickt wurden, bieten die logische Ergänzung. Es ist etwas Seltsames um die Thätigkeit dieses feinen überreizten Snob, der in Saus und Braus als Grandseigneur seine Laufbahn begann, Pferde rennen ließ, in Sammet und Seide, von schönen Sklaven begleitet, einherging, um schließlich — nicht im Gefängnis, aber im Spital zu enden.

3. Giorgione.

Sogar Venedig, das byzantinische Venedig war eine heidnische Stadt geworden. Mit Aldus Manutius, dem feinen Gelehrten, der hier seine Officin errichtete, hatte die humanistische Bewegung begonnen. Die berühmte Academia graeca, zu der er die Beamten seiner Anstalt vereinte, fühlte sich als platonische Akademie. Bei den Zusammenkünften sprach man griechisch, erhob eine Strafe von jedem, der ein italienisches Wort gebrauchte, benutzte die Strafgelder zur Veranstaltung von Banketten, die an die Soupers à la grecque des 18. Jahrhunderts mahnen. Die Hypnerotomachia Poliphili, jener träumerische Roman mit den zarten Holzschnitten, ist das erste Denkmal dieser Zeit, als ein Hauch aus Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen über den orientalischen Boden Venedigs wehte.

Auch die Malerei, bisher so kirchlich streng, wird ein trunkener Hymnus auf Erdenschönheit und hellenische Sinnenfreude. Wohl malt man wie zu Bellinis Tagen noch Madonnen und Heilige. Aber der Geist der Bilder ist nicht mehr der gleiche. Keine christliche Weltentsagung, sondern heidnische Sinnlichkeit strahlt den Gestalten aus den Augen. Der Körper, bisher geächtet, wird frei. Schwellende Formen sprengen das zarte Gefäß der Seele. Und namentlich, neben Maria wird auch Venus verehrt. Die griechische Götterwelt hält ihren jubelnden Einzug.

Zunächst freilich ist von dieser Wandlung wenig zu merken. Denn das Werk, das an der Schwelle des venetianischen Cinquecento steht, ist die Madonna von Castelfranco, und dieses Madonnenbild ist so zart, so weltverloren verträumt, daß es äußerlich kaum von Bellinis Heiligen-Konversationen sich trennt. Ganz mit dem gleichen Ton, in dem das alte Jahrhundert aus-

klang, setzt das neue ein. Zwei Männer, ein junger Ritter und ein Mönch halten vor dem Throne Marias Wacht. Kein Lüftchen regt sich. Alles atmet die tiefe schweigende Ruhe, in die auch die Heiligen so träumerisch versunken sind. Aber eine leise Nuance kündigt doch ein neues Gefühlsleben an. So sehr das ovale Köpfchen der Madonna mit den melancholischen Augen und dem schlicht gescheitelten braunen Haar den Madonnen Bellinis ähnelt — die Empfindungen dieses Weibes sind nicht mehr die gleichen. Kein Schmerz, kein ahnungsvolles Weh umflort ihre Augen. Sie träumt still vor sich hin, wehmütig und zärtlich, als ob sie eines fernen Geliebten denke. So keusch die Gestalt ist, es strömt eine feine Sinnlichkeit von ihr aus. Man fühlt, daß diesem Künstler Maria nicht mehr die Madonna war, daß er diesen Mund küßte, nach diesem Weib sich gesehnt, wenn sie fern war. „Liebe Cecilie, komm, eil dich, es wartet dein Giorgio." Ob diese Verse, die auf der Rückseite der Tafel standen, vom Maler selber, der während der Arbeit seiner Geliebten harrte, oder später von einem Andern geschrieben wurden, ist gleichgültig. Auch dieser andere fühlte eben den zarten sinnlichen Duft, der aus dem Bilde strömt.

Der Bahnbrecher dieser neuen Kunst zu werden war Giorgione durch sein ganzes Wesen berufen. Er stammte aus dem Ort, dessen Kirche sein Altarbild noch heute als herrlichstes Kleinod ziert, aus Castelfranco in der Marca Trevisana, der die Dichter so gern das Beiwort „amorosa" geben. Lyrisch weich ist dort die Natur, sinnlich schwül die Luft, die man atmet. Alles verwebt sich zu einer großen ruhig träumerischen Eintönigkeit von geheimnisvoll schwermütigem Charakter. Menschen, die in solcher Umgebung aufwachsen, werden in all ihren Empfindungen reizbarer als

solche, die zwischen Bergen und rauhen Felsklippen wohnen. Der Duft und Klang dieser seltsam weichen Natur macht die Nerven vibrierender, zarter. Die Legende erzählt, Giorgione sei ein illegitimer Sprosse der altadeligen Familie Barbarella gewesen. Und er hat in der That etwas Adliges in der komplicierten Verfeinerung seines Nervensystems, etwas von den shakespeareschen Bastarden in der wilden Art, wie er das Leben durchstürmt.

Als er nach Venedig gekommen war, befand er sich auf seinem wahren Boden. Vasari schildert ihn als genußfreudiges Kind der Welt, das sich voll Leidenschaft in den Strudel stürzt, von einem Liebesabenteuer zum anderen geht, schaudernd das üppig sinnenfrohe Leben genießt. Er zeigt ihn als Galantuomo, der mit der Laute abends durch die Straßen zieht und schönen Damen verzückte Liebeslieder darbringt. Dann greift Cecilia, die Madonna von Castelfranco, in sein Leben ein. Sie wird die Muse, die ihn zu seinen zartesten Werken begeistert, und an ihrer Untreue geht er zu Grunde.

Als er mit 33 Jahren zusammenbrach, war die Zahl seiner Werke nicht groß, noch geringer ist die Zahl derer, die auf uns kamen. In den frühesten, den beiden kleinen Bildchen der Uffizien, die das Urteil Salomos und die Kindheit des Moses darstellen, erscheint er noch als Schüler Bellinis. Im Sinne der Primitiven sind die Figürchen gezeichnet. Doch man erkennt schon, daß dieser Künstler ein großer Landschafter werden wird. Nicht in festen Umrissen, sondern weich und zart lösen die graziösen Kronen der Bäume vom weichen Firmamente sich los. Bildchen wie Bellinis „Allegorie", jene Frauengestalt im Nachen, der so still über die Fluten gleitet, haben wohl den tiefsten Eindruck auf den Träumer gemacht.

Doch zur Bewunderung für Bellini trat bald die für einen anderen Meister. Als er im Auftrage des Tuzio Costanzo, des Condottiere von Castelfranco sein erstes Hauptwerk schuf, hatte er den kennen gelernt, der seine Strahlen damals über ganz Italien sendete. Leonardo hatte von 1503—1504 in Venedig geweilt. Hatte er nicht gemalt, so hatte er doch gezeichnet. Frauenköpfe Leonardos kamen Giorgione sicher zu Augen. Denn der Geist, der aus den Augen seiner Maria strahlt, diese Liebe, die nicht wehmütig entsagungsvoll, sondern zitternd sehnsüchtig ist — das ist nicht mehr der Geist Bellinis, es ist der Geist Leonardo da Vincis. Hatte er in Bellini sein Ideal als Landschafter gefunden, so erschloß ihm Leonardo den Weg ins frohe irdische Reich der Sinne.

Einige „idyllische Bilder" vermitteln den Uebergang von den christlichen Werken zu den hellenischen. Es lag damals über der Welt eine ähnliche Stimmung wie zu Watteaus Tagen. Wie man im 18. Jahrhundert aus dem Heroischen, Pomphaften herausstrebte in das Arkadische, Elysische, so verlangte man im Cinquecento, nach all der Ekstase Savonarolas, in eine saturnische Zeit zurück, wo es noch kein Christentum, keine Mönche, keine Chorale gab, wo die majestätischen Baumhallen der Wälder noch die Stelle der Kathedralen vertraten, wo man nicht auf die himmlische Seligkeit wartete, sondern sie auf Erden genoß. Von allen Werken der antiken Litteratur war am meisten die pastorale Dichtung — Theokrit, Kallimachos, Longos und Nonnos — beliebt. Wie vorher Polizians Schäferspiel Orpheus, war jetzt die Arcadia das Sannazaro, die Aldus Manutius verlegte, die gelesenste Dichtung der Zeit. Das bukolische, das glückliche Hirtenleben der Urzeit war das Ideal der Geister. Das

„ländliche Concert“ des Louvre taucht in der Erinnerung auf.

Man ersieht aus diesem Bild von neuem Giorgiones Bedeutung als Landschafter. Der Stimmungsmensch, der so von Stimmungen abhängig war, daß er ohne seine Cecilia nicht sein konnte und an ihrer Untreue starb, wurde der Schöpfer des Stimmungsbildes. Alles ist bei ihm Stimmung, so entdeckt er zuerst die Seelensprache der Natur, das Licht. Wie Watteau giebt er nirgends eine Kopie der Natur. Sie scheint nur dazusein, daß glückliche Menschen in ihr leben. Selbst in den Bäumen zittert es wie von Zärtlichkeit und Sehnsucht. Eine weiche, wollüstig träumerische Atmosphäre hüllt die Dinge ein. Auch in den Wesen, die er in diese Landschaften setzt, klingt diese sehnsüchtige, weich melancholische Stimmung aus. Er malt Hirten, die wie in einem goldenen Zeitalter traumverloren neben ihren Herden sitzen. Er liebt Ritter, da auch sie ihm als Vertreter einer verklungenen Zeit erscheinen: keine wilden Eroberer, die auf Kriegszügen das Land durchziehen, sondern stille Schwärmer, die sich selbst als die „letzten Ritter“ fühlen, Jünglinge von weiblich weichen Formen, deren Dasein in holdem Minnedienst verläuft. Er giebt antike Ruinen, weil auch sie elegische Erinnerungen wachrufen an jene ferne Zeit, da noch kein Mönch die Entsagung predigte, als der Cult der Sinne eine Religion bedeutete.

Was er mit dem berühmtesten Werke, der „Familie“, sagen wollte, hat noch kein Mensch enträtselt. Man sieht zwei Wesen, die zu einander zu gehören scheinen und doch fremd sich gegenüberstehen. Aus Cecilia, die Madonna von Castelfranco ist eine junge Frau geworden mit dem Kind an der Brust. In nichts ähnelt sie mehr jener stillen Maria,

nichts hat sie mehr von der ätherischen Keuschheit des Quattrocento.

So bereitet dieses Bild auf das letzte vor, mit dem Giorgione sein Lebenswerk abschloß. Was in der Madonna von Castelfranco noch Sehnsucht war, ist hier Erfüllung. Cecilia ruht in nackter Schönheit auf dem Lager. Aus dem kleinen Figürchen der „Familie" ist ein lebensgroßer Frauenkörper, aus der Madonna von Castelfranco ist Aphrodite geworden. Während über den Venusbildern Botticellis noch die weltflüchtige Askese des Mittelalters lag, steigt jetzt „le cri de la chair" jubelnd zum Himmel. Weiche, schwellende Glieder strecken müde sich aus. Nur Giorgione, der Sinnenmensch, der kein Bild, sondern ein Erlebnis malte, konnte die Pforten dieses neuen Zeitalters öffnen.

Das Werk war unvollendet, als er begraben wurde, und es wirkt symbolisch, daß Tizian durch die Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes es vollendete. Ja, in dem zweiten Bild, das auch noch unvollendet in seiner Werkstatt hing, möchte man eine Allegorie auf Giorgiones eigenes Schaffen sehen. Drei Philosophen sind dargestellt, von denen nur der jüngste der aufgehenden Sonne sich zuwendet, während die älteren noch achtlos beiseite stehen. So hatte Giorgione, der junge Giorgione, am frühesten die Morgenröte der neuen Zeit gewahrt. Doch erst Aeltere, seinem Signale folgend, führten das Lebenswerk des Frühverstorbenen weiter.

4. Correggio.

Bei Correggio, dem Leonardo von Parma, tritt wieder eine andere Nuance der Erotik hervor. Bei allen anderen Künstlern der Epoche richtete sich die Sinnlichkeit nach außen. Für Giorgione ist seine Cecilia alles. Welcher

Art die Sinnlichkeit Antonio Bazzis war, ist durch seinen Beinamen Sodoma angedeutet. Bei Correggio wissen wir von solchen Dingen nichts. „Schüchtern, zur Träumerei und Melancholie geneigt“, schildert Vasari den Knaben. Obwohl er in den verschiedensten Kunststädten war, tritt er doch keinem seiner Genossen näher, sondern betrachtet nur ihre Bilder, umkreist sie scheu wie eine Katze, ohne daß jemand von seiner Anwesenheit weiß. Ohne jeden Skandal ist sein Aufenthalt in dem lockeren Parma verlaufen. Auch ein Porträt hat er niemals gemalt. Er blickte den Leuten nicht gern ins Auge, fühlte sich am wohlsten, wenn er allein war, träumte nur, was die anderen erlebten. Das unterscheidet seine Bilder von denen Giorgiones. Des Venetianers Venus hat das Müde, das Ausruhen nach wilder Umarmung. Bei Correggio ist ein ewiges nervöses Zittern. Seine Wesen sind Traumgestalten, wie sie geheimnisvoll lächelnd dem Schläfer erscheinen, Märchenvorstellungen eines einsamen Menschen, der zärtlicher Empfindung voll, doch nie nach außen sie bethätigt. Dem entspricht die Farbe. Während Giorgione seine Gestalten in die volle Wirklichkeit setzt, leben die Correggios in einem Traumland, von Dämmerlicht verschleiert, das sie in die weite Ferne entrückt. Die Macht, unter deren Berührung sie erzittern, ist kein warmer Körper, sondern — eine Wolke.

Correggios Vater war Gewürzkrämer. Stunden und Tage verbringt er in dem kleinen Laden, dessen würzige Düfte so stimulierend auf die Nerven wirken. Hinter dem Ladentisch liest er die Bibel. Nicht die Bücher Mosis und das Drama der Passion, sondern das Hohelied Salomonis und die zärtliche Erzählung von der Liebe der Magdalena zum Heiland. Die ganze Heilige Schrift verwandelt sich ihm in

ein erotisches Buch. Auch mit den Liebesgeschichten der antiken Legende wird er vertraut. Denn sein Heimatstädtchen war durch Veronika Gambara ein Sitz des Humanismus geworden. Und Veronika fand Gefallen an dem scheuen Knaben. Seine Locken streichelnd, ihn zärtlich an sich ziehend, übersetzte sie ihm Stücke aus Ovid, erzählte ihm die Liebesgeschichten der alten Götter. Pochenden Herzens hört er von den verliebten Abenteuern des Jupiter, von all den schönen Sterblichen, die er bethörte, von Jo und Danae, von Antiope und Leda. An diese Dinge denkt er in fiebernder Erregung, wenn er die Augen schließt, und sie verfolgen ihn wie Phantome im Traume. Das ist's, was in seinem Geiste lebt, was er malen wollte, und was er gemalt hat.

Freilich nur auf Umwegen gelangte er zu seinem Ziel, mußte sehr viele Werke schaffen, die gegen den Strich seines Temperamentes gingen.

Die Quellen seiner Kunst weisen nach Mantua. Hier, wohin er mit Veronika 1511 gekommen, erhielt er als Künstler die ersten Eindrücke seines Lebens. Mantegna, der noch immer unsichtbar über Mantua schwebte, wurde sein erster Führer. Lange träumte er im Castello di Corte vor den Werken des großen Meisters — wie ein Kind träumt, das zu Füßen einer Broncestatue sitzt. Der Geist des ehernen Heros, alles was der Realist, der Gelehrte Mantegna geschaffen, war ihm eine verschlossene Welt. Aber ein Bild zog ihn an, das einzige, das heiter wirkt unter Mantegnas Werken. Jene nackten Putten, die an der Decke der Camera degli Sposi spielen, gefielen ihm, weil sie so neckisch waren, so beweglich und lustig. Auch das Porträt der Isabella von Este und andere Zeichnungen Leonardos lernte er in Mantua kennen. Und als er ein Werk gesehen, zog ihn der große Zauberer

magnetisch nach Mailand. Es hat Reiz, sich den jungen Correggio vorzustellen, wie er in Mailand weilt, zur selben Zeit, als sein angestauntes Ideal wieder in die Stadt gekommen, und wie er doch nicht wagt, ihm seine Verehrung zu sagen, nur scheu und träumerisch vor den Bildern des Meisters sitzt. Hier sah er jenes weiche Sfumato, das so wirkungsvoll die sinnlich vibrierende Stimmung verstärkt. Hier sah er jene Köpfe, wie sie dem Knaben vorgeschwebt in seinen Träumereien: Weiber, die wonnetrunken zittern, Kinder, die verschämt erröten, wenn schöne heilige Frauen und verliebte Backfischengel sie zärtlich betrachten.

Seine frühen Werke lassen verfolgen, wie der Einfluß Mantegnas von dem Leonardos abgelöst wird und schließlich der selbständige Correggio sich formt. Namentlich die Madonna des heiligen Franz enthält die Quintessenz dessen, was er von außen aufgenommen, und die Verlobung der heiligen Katharina zeigt, was er Neues hinzubringt. Leonardos Frauenideal ist mehr ins Niedliche, in den Typus des Tanagrafigürchens übergeleitet. Eine krankhafte Zartheit und Ueberfeinerung trennt ihn von den anderen Cinquencentisten ebenso sehr, wie sie ihn den Rokokomalern nähert. In den Händen namentlich, nervösen feinen Händen, deren weiche Berührung vibrieren macht, liegt der ganze Correggio. Alle jene weißen, schmalen, schlanken Prinzessinnenhände, wie sie Parmeggianino und viele andere später malten, gehen auf dieses Bildchen Correggios zurück.

Das nächste Jahr (1518) bezeichnete den Wendepunkt seines Lebens, und das Werk, das er im Auftrag der chevaleresken Oberin des Nonnenklosters von San Paolo in Parma schuf, ist nicht nur für ihn selbst, auch für die Zeit bezeichnend. Früher ließen die Nonnen ihre Schutzheilige

malen, vor deren Bild sie ihr Gebet verrichteten. Donna Giovanna denkt hellenisch. Diana, die durch ihre Eigenschaft als Göttin der Keuschheit sich doch nicht abhalten ließ, zu Endymion herniederzusteigen, ist die Patronin, deren Halbmond sie in ihrem Wappenschild trägt. Und Correggio bemüht sich nicht, gleich anderen Meistern der Renaissance eine große gedankenvolle Komposition zu ersinnen, sondern beschränkt sich auf launig anmutige Causerie. Die Putten der Camera degli Sposi und die Laubarchitektur der Madonna della Vittoria werden in seiner Erinnerung lebendig, und das Ergebnis sind die delikaten kleinen Wesen, die sich so heiter graziös inmitten des Weinlaubes tummeln.

Nun ein jäher Scenenwechsel, und man steht vor den riesigen Kuppelbildern, mit denen er die Kirche San Giovanni Evangelista und die Kathedrale von Parma dekorierte. Stieg Melozzo da Forli, stieg Michelangelo ihm zu Kopf? Aus dem stillen Correggio ist ein raffinierter Virtuos geworden, der Haare flattern, Gewänder sich bauschen läßt. Riesige Körper winden sich, werfen die Arme in die Luft, verdrehen die Köpfe. Engel überschlagen sich und stürmen durch das Luftmeer daher. Namentlich das Bild der Domkuppel enthält schon den ganzen Himmel, wie er in der Phantasie der Barockmaler lebte. Es ist erstaunlich, wie er aller Schwierigkeiten spottet; erstaunlich, mit welcher Sicherheit er den Weg betritt, der von der Renaissance zum Pater Pozzo führt. Und doch wie dürftig ist das Thema, das sich hinter der rauschenden Instrumentierung birgt! Alles kraftlos, Form ohne Inhalt, Denkerstirnen ohne Gedanken, mächtige Gebärden ohne Sinn und Zweck. Nur in Einzelheiten erkennt man den Correggio von früher. Allerliebst sind die Engel, die in heiterem Leben das Ganze umspielen. Selbst

die Evangelistensymbole in San Giovanni werden zu verliebten Wesen. Der Engel des Matthäus umarmt den Adler des Johannes, der Löwe des Markus schäkert mit dem Kalb des Lukas.

Correggios Skala war klein. Und da er nach den Erfolgen seiner Kuppelfresken der Meinung war, alles leisten zu können, hat er eine ganze Reihe von Werken gemalt, die ihn nur von seiner unangenehmen, nicht von der liebenswürdigen Seite zeigen.

So oft er sich auf das Gebiet des Pathetischen wagte, die großen Momente der Passion zu schildern suchte, sind seine Bilder so erlogen, wie nur je ein Kirchenbild, das zur Zeit Bouchers entstand. Aber auch die Gabe, ruhige Männlichkeit zu schildern, war ihm wie den Rokokomalern versagt. Seine Menschen sind schön, solange sie jung sind, aber fad, wenn sie altern. Denn da sie in ihrer Jugend nichts gethan, als gelächelt, zeigt sich nun, wie leer es in ihrem Kopfe ist. Oft fühlt man, daß sein Instinkt ihn warnte. Sein ganzes Wesen spricht sich aus, wenn er bei der Darstellung der Beweinung Christi die männlichen Freunde des Heilandes ausscheidet und nur Frauen als Leidtragende einführt, oder wenn er im „Ecce homo“ allem Brauch zuwider statt der Kriegsknechte Maria und Magdalena beifügt: selbstverständlich nicht die verhärmte Mutter und die reuige Büßerin, sondern schöne Damen mit schwarz umränderten Augen, die verzückt einen weichlichen jungen Mann betrachten. Aber fast noch häufiger sind Werke, bei denen Männer gar nicht nötig waren, durch die Einführung hohlköpfiger Riesen verdorben. Gerade weil sein ganzes Empfinden weiblich war, setzte er sich in den Kopf, den Mann zu markieren. Und das Ergebnis war das gleiche wie bei dem zarten Elegiker van Dyck, als er

in seiner ersten Zeit Rubens imitierte. Hohle Kraftmeierei tritt an die Stelle kraftvoller Größe. Durch theatralisch hünenhafte Gestalten, die er aufdringlich in den Vordergrund setzt, nimmt er seinen besten Bildern die Stimmung. Oder er verdirbt sie durch virtuose Parforcetouren, die für Kuppelfresken, nicht für Tafelbilder sich eigneten. Selbst in die „heilige Nacht“ ragt sein beliebtes Froschschenkelragout herein und nimmt einer Scene, die ruhig stimmungsvoll sein könnte, ihren Zauber.

Correggio ist nur gut, wenn es sich nicht um Kraft, sondern um sanfte weiche Empfindungen, nicht um Pathos, sondern um harmloses Spiel, um lächelnde Heiterkeit handelt, nur wo er keine Männer, sondern Frauen und Kinder malt, wo er der Maler der Grazien bleibt, in den Grenzen eines anmutigen Rokoko sich hält. Allegri — in diesem Namen liegt seine Kunst beschlossen.

Freilich, selbst bei diesen Madonnenbildern darf man nicht Worte wie bei denen Botticellis, Bellinis oder Peruginos brauchen. Als diese Meister lebten, gab es noch eine ernste große religiöse Kunst. Sie haben die Zartheit der alten Legenden in ihrem ganzen mystischen Zauber begriffen, haben gelehrt, was Ausdrucksqualitäten bedeuten. Correggio erscheint neben ihnen affektiert und leer. Wo er nicht pathetisch sein kann, wird er süßlich. Alles, was dort gläubige Hingabe war, ist ins Irdischgalante übersetzt, ein Zwiegespräch von schmachtenden Blicken und verständisvollem Lächeln. Es ist bezeichnend, daß Joseph sich bei diesen Scenen nicht mehr wohl fühlt. Er verschwindet, um seine Gattin mit ihren Hausfreunden nicht zu stören. Und diese selbst sind sehr weitherzig. Es genügt ihnen nicht, mit Maria zu liebäugeln. Während diese einem von ihnen zu-

lächelt, benutzt der andere die Gelegenheit, mit einer schönen Dame zu kokettieren, die vielleicht vor dem Bilde steht. Es beginnt jenes Blickewechseln mit dem Betrachter, das von Correggio auf die Barockmalerei überging. Wenn irgend einer, ist Correggio der echte Maler jener Zeit, die von allen Lehren des Christentums nur noch eine, fast allzuwörtlich befolgte: Kindlein, liebet euch untereinander. Und schließlich liegt eine Halbheit darin, wenn man Liebesscenen malen will, dazu die Figuren Marias und der Heiligen zu mißbrauchen.

Das fühlte Correggio. Soweit es nur möglich war, übersetzte er die Figuren ins Heidnische. Sebastian, auf der Verlobung der Katharina, könnte statt eines Pfeiles eine Traube halten und Bacchus heißen. Johannes wird Adonis, Georg ein römischer Feldherr. Aber sein Lebenswerk war mit dieser Transponierung so wenig gethan wie das Mantegnas, bevor er den Triumph Cäsars geschaffen. All jene erotischen Visionen, die er in seiner Jugend gehabt, als Veronica Gambara ihm den Ovid übersetzte, waren Träume geblieben. Sie mußten Körper bekommen. So siedelt er am Schlusse seines Lebens endlich über in seine wahre Domäne. Dieselbe Frau, die einst Mantegna beschäftigte, Isabella Gonzaga, gab auch Correggio Gelegenheit, die Ideale seiner Kindheit zu verwirklichen. Das letzte Bild, das Mantegna für sie malte, schilderte die Vertreibung der Laster. Jetzt kehren all die Wesen, die Savonarola ins Exil geschickt, im Triumph zurück. Und erst diese Bilder, in denen er, vom Christentum sich abwendend, nur noch die Macht der Liebe besang, bedeuten den eigentlichen Correggio. Hier hat er die Maske abgeworfen. Die Dissonanz, die dort zwischen dem Thema und der Auffassung herrschte, ist geschwunden. Am Kreuze hängt

nicht mehr das abgehärmte Bild des Erlösers, sondern es streckt, wie auf der Radierung von Rops, ein Weiberkörper sich aus, fein wie verdichtetes Licht. Statt der Buchstaben INRI steht das Wort Eros darüber.

In dem Londoner Bild, der Schule des Amor, stellt er das Grundthema fest. Die Antiope des Louvre, die Danae der Borghesegalerie und die Leda in Berlin, von den Gonzagas als Geschenke für Karl V. bestimmt, sind die weltberühmten Bilder, an die man vorzugsweise denkt, wenn Correggios Name genannt wird. Das ganze Leben dieses Mannes, der nach außen so scheu und verschlossen lebte, war ein Liebestraum gewesen, von schönen Frauen und lächelnden Eroten umschwebt. Darum hat er die sinnlichsten Bilder des Cinquecento geschaffen — so wie Watteau das Parfüm des Rokoko am zartesten gab, weil der kranke einsame Mann auch nie Reales, nur Träume malte. Und nicht zufällig hat das 18. Jahrhundert so für Correggio geschwärmt, ihn zum Fürsten des Rokoko ernannt. Sensitiv und geschwächt, nervös und verzärtelt, entsprach er dem Ideal dieser überfeinerten Zeit. Correggio, älter geworden, heißt Boucher.

Die Wiener Jo namentlich bezeichnet den Höhepunkt jener Zeit, als auf die Abtötung der Sinne, wie Savonarola sie gepredigt, der Triumph der Sinnlichkeit gefolgt war. Hier ist das Wort gesprochen, das schon Leonardo auf den Lippen lag, als er dem keusch entsagungsvollen Frauenideal der Savonarolazeit seine erotisch glühenden, sinnlich vibrierenden Weiber gegenüberstellte. Correggio verschafft ihrer Sehnsucht Befriedigung. Auf diesem Wege war kein Schritt mehr möglich. So beginnt jetzt die große Reaktion. Alle diese Meister, die in direktem Gegensatz zur vorausgegangenen Epoche standen, vermochten nicht ohne Sinnlichkeit Nacktes zu empfinden.

Von den Folgenden wird es aus der Sphäre der Sinnlichkeit herausgezogen und zum künstlerischen Problem erhoben. Die Verse Michelangelos:

„Weh jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt"

beziehen sich zwar nicht auf Correggio, von dem der römische Titan nichts wußte, aber sie beziehen sich auf Correggios Ahn, auf Michelangelos großen Gegner Leonardo. Sie beziehen sich auf die Kunst, die von Leonardo bis Correggio in Italien herrschte. Auf die Epoche der weichen Erotik, der begehrenden Sinnlichkeit folgt die der unnahbaren Majestät.

II. Das Majestätische und Titanische.

5. Der Schönheitsbegriff des Cinquecento.

Man kann die Wandlung, die die italienische Malerei seit dem Erlöschen des leonardesken Einflusses durchmachte, nur verstehen, wenn man von der allgemeinen Geschmackswandlung ausgeht, die sich seit dem Beginn des Cinquecento vollzog. Denn durch alle großen Epochen geht ein künstlerischer Stil, der einheitlich alle Lebensäußerungen durchdringt. Wie die Menschen bauen, wie sie sich bewegen und kleiden, so malen sie auch. Beachtet man das, so versteht man sofort, weshalb die Malerei des späteren Cinquecento gerade das Gegenteil von dem für schön hält, was die des ausgehenden Quattrocento verehrt hatte.

Der „Cortigiano", das Büchlein vom vollendeten Kavalier, das der Graf Castiglione 1516 erscheinen ließ, belehrt darüber, was im Verkehr damals für gentlemanlike gehalten wurde. Unschicklich, sagt Castiglione, sei es, heftige eckige Bewegungen zu machen; unschicklich, sich an schnellen Tänzen zu beteiligen. Antike gravitas, gehaltener Ernst und hoheitvolle Würde wird als das Wesen des guten Tones bezeichnet.

Dementsprechend kommt eine Tracht in Mode, die in ihrer majestätischen Fülle nur ernste getragene Gebärden gestattet. Das 15. Jahrhundert liebte in der Tracht eine eckige spröde Schlankheit. Sie ist steif, ein wenig pedantisch bei

den Frauen, enganliegend bei den Männern. Wie Jan van Eyck in kindlicher Freude alles Bunte, Glänzende, Blinkende in seinen Bildern zusammentrug, liebte die Mode bunte lebhafte Farben, gestickte Borden, glitzernde Ketten, goldene Hauben und glänzenden Perlenschmuck. Wie die Maler ihre Freude hatten am krausen Detail, liebte die Mode das kleinliche Geknitter und eckige Gefältel. Jetzt vermeidet man das zu Gunsten eines großen Linienzuges. Die Form der Gewänder ist von machtvoller Einfachheit, nicht wie früher von zierlichen Details überladen. Während man vorher durch kurze Aermel und enganliegende Tricots die Gelenkigkeit und Schlankheit des Körpers betonte, bekommt das Kostüm jetzt Breite und Feierlichkeit. Die Frauen kleiden sich in schwere rauschende Brokatstoffe, deren gebauschte Oberärmel den Körper breit und majestätisch erscheinen lassen. Das Kleid, früher kurz, erhält eine mächtige Schleppe, die nur getragenen Gang, ein andante maestoso erlaubt. Den Männern giebt das schwarze Barett und der weite faltige Mantel etwas selbstbewußt Ernstes, imposant Ruhiges. Ihre Bewegungen, früher zierlich, sind voll und rund.

Noch in anderer Hinsicht unterscheiden sich die Bildnisse des Cinquecento von denen der früheren Zeit. Schon das ist für die Zeitpsychologie nicht unwichtig, daß die Brustbilder, wie sie vorher ausschließlich Mode waren, nun zu Halbfiguren, die Halbfiguren zu Kniestücken, die Kniestücke zu ganzen Gestalten anwachsen. Für eine so psychische Zeit wie das Quattrocento war nur der Kopf von Wert. Der Mensch des Cinquecento, für den die Noblesse der Bewegung etwas so Wichtiges geworden, läßt womöglich in ganzer Figur sich malen. Während früher, als man die

Schlankheit liebte, die Arme eng am Körper anlagen, wird jetzt nach Bewegungsmotiven gesucht, die möglichst breite Haltung gestatten. Infolge des majestätischen Eindrucks, den man anstrebt, wird auch das Beiwerk ein anderes. Noch bei Memling hielten die Männer einen Rosenkranz, die Damen ein Gebetbuch. Perugino gab seinem Francesco dell' Opere einen Schriftzettel „Timete deum". Jetzt halten die Damen einen Fächer, die Hand der Männer ruht am Schwert. Die Majestät gestattet nicht mehr den demütigen Gedanken ans Jenseits. Sogar das Lebensalter der Dargestellten ist ein anderes. Zu Beginn des Quattrocento, als man gewohnt war, alles mikroskopisch zu sehen, wurden auch von den Porträtmalern Köpfe bevorzugt, die möglichst reich waren an Detail, an Runzeln und Falten, also Matronen und Greise. Später, als die Richtung auf das Zierliche kam, trat das junge Mädchen, der junge Page in den Vordergrund. Selbst wenn Männer dargestellt sind, behalten sie etwas Jugendliches mit ihrer enganliegenden Tracht, ihrem Lockenhaar und glattrasierten Gesicht. Das Cinquecento hat den eckig graziösen Mädchenbüsten, die zu Ausgang des 15. Jahrhunderts entstanden, nichts zur Seite zu stellen. Man mag an die Lavinia, die Dorothea, die Donna velata denken — die Schönheitsgalerie des Cinquecento besteht nur aus reifen, voll entfalteten Frauen. Ebenso sind Bildnisse von Jünglingen selten. Fast nur Männer sind dargestellt, nicht mehr rasiert, sondern das Gesicht von ernstem Vollbart umrahmt. Nur in dem Lebensalter läßt man sich malen, das am meisten den Eindruck der gravità riposata, des Würde- und Machtvollen giebt.

So ernst und machtvoll die Menschen in ihren Bildnissen erscheinen, so groß und mächtig sind die Räume, in

denen sie sich bewegen. Früher war frische Grazie und schlanke Eleganz das Ziel, das die Architekten in ihren Bauten verfolgten. Ebenso schlank wie die Menschen in ihren enganliegenden Gewändern, waren die schlanken Säulen der Paläste. Mit ebenso viel zierlichem Ornament wie die Kostüme waren die Wände der Bauwerke geschmückt. Jetzt, wo die Tracht der Menschen einfach feierlich, ihre Bewegung breit und majestätisch geworden, kommt auch in die Baukunst monumentale Wucht und einfache Größe. Alles tändelnde Ornament ist vermieden. Schwer und massig, ernst würdevoll sind die Formen, hoch und weit die Räume, damit sie die majestätische Gebärde nicht beengen.

Die Bilder müssen zu diesen Menschen, zu diesen Räumlichkeiten passen. Ein neues Schönheitsideal hält also in der Kunst seinen Einzug. Es genügt, die Madonnenbilder des Cinquecento mit denen der vorausgegangenen Epoche zu vergleichen. Im Quattrocento waren die Formen hager und zart, herb und knospenhaft. In Leonardos Tagen begann die verschlossene Knospe sich zu öffnen. Jetzt strahlt sie in reifer sommerlicher Pracht. Eine andere Gebärdensprache bildet sich aus. Auf den Bildern Filippinos und Piero Pollajuolos gingen die Gestalten in zierlichem Tanzschritt. Jetzt stehen sie machtvoll fest auf dem Boden. Damals spreizten sie den kleinen Finger und hielten ihre Gewänder in zimperlicher Eleganz. Jetzt kennen sie weder die graziösen Gebärden des Quattrocento noch die weich schmiegsamen der Leonardozeit. Sie kennen nur breite fürstliche Gesten. Was früher still und fein, zierlich oder befangen war, wird groß und mächtig.

Psychologisch ist die Wandlung nicht geringer. Die Menschen, die sich auf ihren Bildnissen nicht mehr mit Ge-

betbuch und Rosenkranz, sondern mit Schwert und Fächer darstellen ließen, konnten auch keine demütigen Heiligen mehr brauchen, das Göttliche in Knechtsgestalt sich nicht vorstellen. An die Stelle der umiltà, die das Ideal der Savonarolazeit gewesen, tritt also maestà. Deckte damals ein düsterer Matronenschleier Marias Haar, so hüllt sie sich jetzt in fürstliche Gewänder. War sie damals die ergebene Gottesmagd, später bei Correggio die Dame von Welt, so ist sie jetzt die Königin des Himmels. Weder Wehmut noch Zärtlichkeit strahlt aus ihrem Auge. Stolz und vornehm, erhaben unnahbar schaut sie herab. Ein odor di regina strömt von ihr aus. Daß das Motiv der säugenden Madonna, dem die Leonardozeit eine leichte Wendung ins Sinnliche gegeben hatte, jetzt nicht mehr vorkommt, hängt ebenfalls mit diesen Begriffen von Hoheit und fürstlicher Majestät zusammen.

Auch das Format und die Komposition der Bilder werden anders. All die kleinen spitzpinselig ausgeführten Bildchen, die die frühere Zeit geliebt hatte, erschienen kleinlich. Der Eindruck des Hoheitvollen konnte nur durch lebensgroße oder überlebensgroße Figuren erzielt werden. Die Feinmalerei der älteren Epoche findet also keine Fortsetzung. Hinsichtlich der Komposition hatte zwar Leonardo einen entscheidenden Schritt gethan. Nachdem das Quattrocento Einzelheiten aneinander gereiht, war Leonardo dazu übergegangen, auf engem Raum möglichst viel Bewegung zusammen zu pressen. Dieses Bestreben, knapp und ohne Beiwerk in wenigen Figuren die Scene zu entwickeln, blieb auch jetzt vorherrschend. Aber das Raumgefühl Leonardos, sein Konzentrieren auf engen Raum paßte nicht mehr in diese Zeit, die an so weite Räumlichkeiten gewöhnt war. Die große Gebärde des Cinquecento durfte nicht beengt sein. Darum be-

schränkt man sich immer mehr auf wenige große Figuren, die inmitten einer weiträumigen Architektur frei und breit sich bewegen. Daß die Maler während des Quattrocento oft nebenbei Goldschmiede waren, während sie jetzt Architekten sind, ist bezeichnend. Damals mikroskopisches Sehen und heitere Zierlust, jetzt großes Sehen und monumentales Raumgefühl. Auch die Dreieckskomposition, die Leonardo bevorzugt hatte, erschien dieser Zeit zu eckig. Wie man im Kostüm nicht mehr die glockenförmigen Damenkleider und die schmalen Schultern, sondern die vollen Hüften, die bauschig runden Aermel liebte, baut auch die Komposition der Bilder in weichen runden Linien sich auf. Kreis, Bogen, Kurve und Wellenlinie herrschen vor.

Selbst das landschaftliche Ideal folgt diesem neuen Geschmack. Das 15. Jahrhundert, das die scharfe eckige Linie suchte, liebte in der Landschaft das Zackige, Hartbegrenzte, zeigte sie in der spitzen Kahlheit ihrer Formen. Das 16., das runde Weichheit der Linien erstrebt, bevorzugt auch in der Natur das Runde, Gewellte, zeigt sie immer im Schmucke der Pflanzenwelt, weil dadurch das Schroffe der Formen gemildert wird. Damals liebte man Muskelmänner und legte deshalb auch das Skelett der Landschaft bloß. Jetzt liebt man imposante volle Körper und umkleidet deshalb auch die Landschaft mit Fleisch. Das 15. Jahrhundert, das schlanke Menschen in Tricots malte, bevorzugte von Bäumen Cypressen, Tannen und Fichten, alles schlank Aufsteigende, spitz Zulaufende. Die Cinquecentisten vermeiden diese Bäume, weil nur die volle, abgerundete Gestalt des Laubbaumes zu den majestätischen Menschen mit den breiten Bewegungen paßt, die sich auf den Bildern bewegen. Sogar auf die Blumen trifft die Parallele zu. Das 15. Jahrhundert, das die

graziösen Mädchenbilder schuf, sah in der Landschaft vornehmlich den Reiz des Frühlings. Das 16. Jahrhundert, dessen Ideal die voll entwickelte Frau geworden, sieht auch die Natur nur in leuchtender Sommerpracht.

Und die Künstler selber sind so majestätisch wie die Bilder, die sie malen. Zu Castagnos Tagen waren sie wilde Gesellen, trotzig und ungeschliffen wie die Rusticamauern des Palazzo Pitti, in den Tagen des Magnifico überfeinerte Aestheten. Savonarola machte sie zu Klosterbrüdern. Dann stürzten sie sich gierig in den Strudel des Lebens und gingen jung zu Grunde. Jetzt sind sie ernste gesetzte Männer, von jener gravitas, die Castiglione als Merkmal des vollendeten Kavaliers bezeichnet; umstrahlt vom Glanze der Majestät, als Gleiche unter Gleichen mit den Großen der Erde verkehrend.

6. Tizian.

Tizian, der große König des venetianischen Cinquecento verhält sich zu Giorgione wie das abgeklärte ruhige Mannesalter zu der Leidenschaft und Schwärmerei der Jugend. Bei Giorgione denkt man an die Verse, die Mogens vor sich hinsummt:

„In Sehnen leb' ich,
In Sehnen;"

bei Tizian an die Worte des Faust:

„Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Thun."

Nicht in Venedig selbst, auch nicht in der benachbarten Ebene, sondern im fernen Hochgebirge kam er zur Welt. Inmitten ernster Tannenwälder und mächtiger Alpenmauern wuchs er auf. Schon das giebt seiner Persönlichkeit einen

anderen Charakter. Als er — ein Herkules an Wuchs, breitbrüstig, denn er hatte nur die scharfe Gebirgsluft geatmet, die sonnegebräunten Züge wie in Erz gegossen, das Auge fest und klar, von jenem kühnen Adlerblick, den man Welteroberern zuschreibt — aus seinen rauhen Bergen in die schimmernde Wunderstadt, die schwüle Atmosphäre Venedigs kam, ließ er sich nicht von dem, was ihn umgaukelte, blenden. Er stand an der Staffelei mit dem Bewußtsein: Ich werde ein großer Mann, der Malerfürst Venedigs sein, denn ich will es. Diese Willenskraft, diese Sophrosyne, des Lebens ernstes Führen hat ihn nie verlassen.

Auch Tizian hatte, wie fast jeder Künstler, eine Zeit, in der er nicht er selbst war. Als er die Wiener Zigeunermadonna malte, wandelte er in Bellinis, als er den Zinsgroschen malte, in Leonardos Spuren. So giebt es auch Bilder von ihm, die wie Geisteskinder Giorgiones anmuten: die drei Lebensalter, die himmlische und irdische Liebe. Aber gerade sie zeigen, daß Tizian eigentliche „Stimmungsbilder“ nie gemalt hat. Granitgehalt bekommen die weichen venetianischen Stoffe unter seiner festen Hand. Selbst Werke wie die himmlische und irdische Liebe sind bei hinreißender Schönheit doch weniger zaghaft und schmelzend. Tizian ist kein Träumer, hat das Thränenschimmernde, Elegische, arkadisch Bukolische Giorgiones nicht. Wo er ganz echt, der wirkliche Tizian ist, da ist er erhaben und gewaltig, steinern und fest wie die Berge seiner Heimat. Die Luft, die seine Gestalten umfließt, ist nicht schwül und sinnlich, sondern kalt und klar. Man gebraucht nicht Worte wie lieblich, anmutig, hold, träumerisch, so wenig man sie anwendet in Tizians Heimat, inmitten der ehrfurchtgebietenden Düsterkeit der Berge von Cadore. Man sagt nur: machtvoll, majestätisch. Das Er-

habene, entsprechend der Natur, auf die der erste staunende Blick des Knaben fiel, aber auch die urwüchsige Kraft des Gebirgsbewohners tritt an die Stelle der Weichheit und Träumerei, die das Schaffen Giorgiones, des Sohnes der Ebene bestimmte. Er hat etwas von den uralten Bäumen seiner Heimat, die auf steinigem abschüssigem Boden erwachsen, sich früh gestählt haben, allen Elementen zu trotzen, weil ihre Wurzeln so zäh, ihre Aeste so fest sind. Er hat sogar viel von dem grausamen Egoismus solcher Riesen. Wie diese allem kleineren Buschwerk, das rings gedeihen möchte, Sonne und Boden rauben, um ihre eigene Krone nach allen Seiten zu entfalten, stößt Tizian, dem Recht des Stärkeren gemäß, mit seinen kräftigen Ellbogen alle zur Seite, die neben ihm leben, neben ihm schaffen möchten.

Noch eine andere Seite von Tizians Kunst ist aus seiner Herkunft vom Gebirge zu erklären. Das Haus, wo er geboren ward, liegt am äußersten Ende des Ortes, da wo die Berge beginnen und die Piave aus sturmumtoster Höhe herabbraust. Er hörte den Wind durch mächtige Wipfel fegen und an den Fugen der Häuser rütteln, sah losgerissene Steine am Ufer zerschellen und den Regen aus schwarzen Wetterwolken herniederklatschen. So hat er als erster der stillen Ruhe, der beschaulichen Lyrik der venetianischen Malerei das dramatisch pathetische Element gesellt.

Die beiden Hauptwerke, die in diesen Kreis gehören, die Schlacht von Cadore und der Petrus Martyr sind durch Brand zu Grunde gegangen: als ob die Elemente sich hätten rächen wollen, daß er so wild ihre verheerende Macht geschildert. Aber alte Stiche überliefern den Inhalt. In enger Thalschlucht, wo kein Entrinnen möglich, kämpfen auf dem Schlachtenbild Menschen und Pferde; brennende Orte

rauchen; Regen und Blitz strömt und zuckt aus finsterer Wolke herab. Ein wilder Sturmaccord durchklingt das Martyrium des Petrus. Athletisch machtvoll ist die Gestalt des Heiligen, wild und hünenhaft der Mörder, der sich über sein Opfer beugt. Im Winde bauschen sich die Gewänder und beugen sich die Kronen der Bäume.

Wenn seine Assunta, als sie erschien, nur kaltes Staunen hervorrief, so liegt der Grund darin, daß in der konservativen Stadt, inmitten dieser ruhigen, hieratisch feierlichen Kunst das Bild als unvenetianisch empfunden wurde. Als würde sie von einem überirdischen Magnet gezogen, schwebt Maria, die mächtigen Arme ausbreitend, gen Himmel. Im Winde flutet ihr dunkles Haar, grandios bauschen sich die Falten des Gewandes, ein Rauschen, wie wenn die Fittige der Erzengel sich bewegten, geht durch die Luft. Staunend strecken sich die Arme der Apostel empor. In der Frarikirche vor der Madonna Pesaro erkennt man erst recht, welche Bewegung Tizian in die Kunst Venedigs brachte. Eine mächtige Säule, wuchtig wie die Säulen der Peterskirche, an deren Erbauung noch niemand dachte, wächst in die Höhe. Auf dem Sockel sitzt Maria. Nicht in der Mitte des Bildes, auch nicht frontal, wie es die byzantinische Ueberlieferung forderte. Denn die Säule ist seitwärts errichtet und hat ihr Gegengewicht nur in dem flatternden Banner, das einer der Betenden entrollt. Damit ist das Kompositionsprincip der Vergangenheit verlassen. Nicht in regelrechter Architektonik bauen sich die Linien auf. Eine Komposition, die nur mit farbigen Massen rechnet, tritt an die Stelle gleichmäßiger Metrik.

Freilich, dieser eine Zug ist nicht der bestimmende in Tizians Kunst. Mag seine Herkunft vom Gebirge manches

erklären, wodurch er von den eingesessenen Venetianern sich trennt, — er kam doch als junger Mensch nach Venedig. Darum mahnt auch seine Kunst nicht immer an die Kuppen der Dolomiten. Sie mahnt öfter an den ruhigen Spiegel der Lagunen.

Daß Tizian kein stürmischer Dramatiker wurde, ergab sich — von den Zeitverhältnissen abgesehen — schon aus der Gestaltung seines Lebens. Nie ist eine Künstlerlaufbahn ruhiger gewesen. Nie hat einer mehr verstanden, das Leben zum Kunstwerk zu gestalten. Sein ganzes Dasein ist eine einzige große Harmonie, ohne Entbehrungen und gewaltsame Kämpfe, ohne Erschütterungen. Schon 1516 ist er der offizielle Maler Venedigs, der die Erbschaft seines Lehrers Bellini übernimmt, und es beginnt jener Siegeslauf, der einem lebenslänglichen Triumphzug gleicht. 1520 erscheint er im Zenith seines Ruhmes. Kein Meteor, ein ruhig schimmernder Stern, der allmählich, doch stetig heraufgestiegen und in langsamem Gang, ohne Abnahme der Leuchtkraft, den Aether erhellt. Die mächtigsten Fürsten Europas überhäufen ihn mit Aufträgen und Ehren: Karl V., der ihn an sein Hoflager in Bologna und Augsburg beruft, Papst Paul III. und Franz von Frankreich, die sich in schmeichelnden Briefen um seine Gunst bemühen. Zwei Söhne und ein Mädchen von strahlender Schönheit erfüllen mit ihrem Frohsinn sein Haus, jenes Patrizierheim, das er fern vom Marktgewühl sich erbaut, und wo er unabhängig der Kunst und den Freunden lebt. Hier empfängt er Heinrich III. mit fürstlichem Glanz. Hier ist der Schauplatz jener Geselligkeiten, die an Feuerbachs „Dante in Ravenna“ mahnen. Stolze Senatoren und edle Frauen wandeln durch die schattigen Lauben des Gartens. Wenn die Sonne gesunken und die fernen Inseln im Abend-

schimmer leuchten, klingt das Lachen der Gondolieri, Gesang und Lautenschlag herüber. „Alle Fürsten, Gelehrten und vorzüglichen Personen, die nach Venedig kamen, besuchten Tizian," wie Vasari erzählt. Denn „nicht nur in seiner Kunst war er groß, auch ein Edelmann in seinem Wesen."

Diese Vornehmheit prägt auch seiner Kunst ihren Stempel auf. Was man den Idealismus Tizians nennt, ist nicht das Ergebnis ästhetischer Reflexion, sondern die natürliche Anschauung eines Mannes, der auf den Höhen des Lebens wandelt, niemals kleinliche Sorge, selbst die Krankheit nie kannte und deshalb auch die Welt nur gesund und schön, in leuchtendem, hoheitverklärtem Glanze sah. Unbefangen tritt er an Dinge heran, die ein Idealist vermeiden würde: wenn er in seiner Danae dem Königlichen das Plebejische in Gestalt der häßlichen Alten gesellt oder den Tempelgang Marias im Sinne Gentile Bellinis wie eine große Volksscene schildert, der Senatoren und geputzte Patrizierinnen, Hökerinnen und Betteljungen beiwohnen. Doch selbst das Gewöhnlichste ist geadelt. Selbst der Bauer, der auf dem Esel zu Markte reitet, hat den großen Stil der Metopen des Parthenon. Es strömt in seine Werke die große Ruhe, die königliche Gelassenheit seines eigenen Wesens.

Bei seinen Bildnissen tritt das besonders hervor. Jede Verschönerung, jedes lakaienhafte Schmeicheln liegt ihm fern. Mit fürchterlichem Realismus malt er den alten, ausgemergelten Körper Pauls III. mit den zitterigen Spinnenfingern, den dünnen halbverwesten Lippen und den kleinen Triefaugen, deren fuchsartig verschlagenes Blitzen allein noch an dieser Mumie lebt. Gleichwohl wußte Karl V., weshalb er Tizian seinen Apelles nannte. Andere Maler hatten nur seine blasse, skrophulose, eisige Maske gesehen. Tizian legte

etwas von seiner eigenen Majestät hinein. Jener schwarze Ritter in stählerner Rüstung, der mit eingelegter Lanze beim Morgengrauen über das Schlachtfeld reitet — das ist nicht der Zauderer, mit dem Deutschlands Kurfürsten spielten, der unklare, schwankende Kopf, der von Granvella, seinem Kanzler, sich die politischen Instruktionen erteilen ließ. Das ist die Kaltblütigkeit des Feldherrn in der Schlacht, das Verhängnis, das ruhig, unabwendbar daherkommt. Und jener abgezehrte, verschlossene Herr, der auf dem Münchener Bilde fröstelnd, trotz des blühenden Sommers in dicken Pelz gehüllt, auf der Veranda seines Schlosses sitzt — das ist nicht nur der Melancholiker mit gebrochenem Körper und gebrochenem Willen, der, angeekelt von der Welt und von sich selbst, ein Jahr später als Einsiedler im Kloster von St. Yuste hauste, von tickenden Uhren umgeben und von schwarzen Särgen, in denen er sein eigenes Leichenbegängnis feierte. Tizian giebt ihm noch das, dessen Karl in seinen besten Jahren sich rühmte: den durchdringenden Verstand des größten Staatsmannes seiner Zeit, die olympische Apathie des Herrschers zweier Welten. Als Maler der Könige wird er in den Handbüchern gefeiert, weil ihm die Könige des Cinquecento saßen. In umgekehrtem Sinn ist der Titel berechtigter. Der Mann, der selbst ein Fürst unter seinen Genossen war, adelte wie ein König von Gottes Gnaden jeden, der ihn um den Adelsbrief bat. Der Künstler, der, als die Pest ihn hinraffte, nicht wie Perugino und Ghirlandajo auf offenem Felde eingescharrt, sondern in der Frarikirche wie ein König bestattet wurde, machte alle Menschen zu Fürsten. Aretino, der gallige Litterat, sieht aus wie Zeus, der durch das Runzeln seiner Augenbrauen die Großen der Erde erbeben macht. Die kleine Strozzi wird ein Königskind, und Lavinia, seine

Tochter, verwandelt sich in eine griechische Göttin, die das Prunkgewand der Renaissance um ihre mächtigen Glieder gehüllt, um eine Stunde unter Sterblichen zu weilen.

Seine Landschaften sind Ergebnisse des gleichen Stilgefühls. Alle Stimmungen der Natur hat er gemalt, und nie fehlt die überzeugende Wahrheit. Alles Einzelne zeigt einen Künstler, der in der Natur groß geworden, nie die Verbindung mit der Natur verlor. Trotzdem bemühten sich seine Biographen vergeblich, bestimmte Oertlichkeiten festzustellen. Denn Tizians Landschaften, wahr im einzelnen und angeregt durch Scenerien seiner Heimat, sind als Ganzes nie Kopien der Wirklichkeit. Zu tief ist der bläuliche Ton der Ferne, zu warm das Braun der Blätter, zu leuchtend das Sonnenlicht. Eine erhabene, der irdischen an Adel überlegene Welt erschafft er, da er auch als Landschafter nicht die Natur, sondern sich selber malt. Durch diese feierliche Art ist er der Begründer der „heroischen Landschaft", der Vorläufer Poussins und Claudes geworden. Sein Ruf als solcher war so fest begründet, daß noch die Zeit des Klassicismus, die Epoche Winckelmanns ihn den „Homer der Landschaft" nannte.

Dieses Epitheton führt wieder auf einen anderen Zug. Es weist hin auf das Gefühl des Vorweltlichen, Patriarchalischen, das wir mit dem Namen Tizian verbinden. Man kann sich ihn nur vorstellen nach jenem Bildnis der Berliner Galerie, auf dem er dasteht, mächtig wie ein Patriarch der Urzeit. Achtzig Jahre ist er alt, und doch liegt unverwüstliche Kraft in diesem Kopf mit dem feurig blitzenden Auge und der hohen, mächtig gebauten Stirn. Ein schwerer Pelzmantel umhüllt den Leib. Die Kette des goldenen Vließes schmückt — nicht aufdringlich, sondern selbstverständlich — die Brust. In diesem Bild sind alle Vorstellungen von Tizian

enthalten: der vornehme Mann, der stahlfeste Sohn der Alpen und namentlich: der homerische Patriarch. Obwohl es außer dem Berliner Bild zahlreiche andere Selbstporträts giebt, zeigt ihn keines als verfallenen Greis, keines als Jüngling. Er ist immer der alte Mann, mit dem man den Begriff Jugend so schwer verbindet wie mit Jehova, dem „Alten der Tage“. Und diesem reifen Lebensalter, als Giorgione längst unter der Erde ruhte, gehören überhaupt seine bedeutendsten Bilder an. Sie sind Jugendwerke eines alten Mannes, voll ausgereifte Schöpfungen eines Greises, der ewig jung blieb. Das ist auch zu ihrem künstlerischen Verständnis nicht unwichtig.

Nie hat Tizian den Frühling gemalt, nie den Winter, wenn Todesstarre die Erde deckt. Die schönen sonnigen Oktobertage, wenn dicke blaue Weintrauben aus dunkelm Laube hervorleuchten, wenn die Blätter in warmem, bräunlichem Tone schimmern und saftiges Obst von den Bäumen blinkt, — sie sind Tizians Jahreszeit. Es ist kein Zufall, daß er so gern einen Korb mit reifen Aepfeln in seinen Madonnenbildern aufstellt oder seiner Tochter eine Fruchtschale giebt. Diese Pfirsiche, Trauben, Melonen und Orangen in ihrer tiefleuchtenden goldtönigen Pracht sind für Tizian dasselbe, was für Botticelli, den Meister des „Frühlings“, die Lilie bedeutet. Selbst wenn Blumen vorkommen, sind es nie Frühlingsblumen, keine Schneeglöckchen und kein Crocus, keine Anemonen und kein Enzian. Es sind die vollentfalteten Blumen des Herbstes, vielleicht auch Stiefmütterchen oder Veilchen, die durch ihre Farbe sonorer, weniger jugendlich wirken. Wie den Herbst des Jahres, hat er den des Tages bevorzugt. Die Abendstunde, wenn tiefe Farbenharmonie die Dinge durchsättigt, wenn nach einem langen

schönen Tag die Erde beruhigt daliegt, bevor der Schleier der Nacht sich über sie senkt — das ist besonders Tizians Stunde.

Dem entspricht sein Frauenideal, mit dem Unterschied, daß die Frau zehn Jahre jünger als der Mann zu sein pflegt. Denn herbstlich sind sie nicht, diese mächtigen Weiber, die nie zu welken, in ewiger machtvoller Schönheit zu strahlen scheinen. Aber ist es nicht Herbst, ist es auch nicht Frühling. Es ist der Hochsommer in seiner reichen vollentfalteten Pracht. Keine taufrische Jugend, keine schalkhafte Anmut malt er. Er malt nur die stolze Pracht der gereiften Frau.

Und er malt sie mit der ernsten, beruhigten Stimmung des gesetzten Mannesalters, das kein Träumen, kein Sehnen mehr kennt. Der Stern, der über seinem Schaffen leuchtet, heißt nicht Venus, sondern Abendstern. Schon daß nichts über die Modelle Tizians überliefert ist, deutet den Unterschied zu Giorgione an. Wohl wird von einem Venusbild, dem der Uffizien erzählt, daß es Eleonore, die Herzogin von Urbino, darstelle. Zu anderen mögen blonde Lombardinnen ihm gesessen sein, germanische Mädchen, die aus den Alpen nach der Lagunenstadt kamen. Denn der mächtige stolze Frauenschlag seiner Bilder hat nichts gemein mit den kleinen, braunen, schwarzäugigen Venetianerinnen, die in Holzpantöffelchen hurtig wie Eidechsen über den Markusplatz schlüpfen. Die Venetianer des Cinquecento mögen Tizians Weiber mit ähnlichen Augen betrachtet haben wie die Römer der Kaiserzeit die germanische Thusnelda, als sie im Triumphzug des Germanicus machtvoll und königlich daherschritt.

Die Hauptsache bleibt doch, daß Tizian nach Vasaris Bericht meist aus dem Kopfe malte, das weibliche Modell nur als Notbehelf kannte. Giorgione, der als erster nach

der Insel der Cythere pilgerte, brach als Jüngling zusammen. Tizian, der Alte der Tage, kannte keine Leidenschaften, kein Begehren mehr. Ein Frauenkörper bedeutet ihm nicht das Weib, sondern eine Harmonie von Formen, Linien und Farben. Alfonso von Este, der seiner Geliebten die gepanzerte Eisenfaust auf den Busen legt — das ist das Weibempfinden des Tizian.

In dieser olympischen Lebensruhe, dieser erhabenen, homerisch patriarchalischen Gelassenheit ist er der hellenischste aller christlichen Maler. Noch Correggio vermochte nicht, Nacktes rein artistisch zu empfinden, trug das ungriechischste, was es giebt, das Element der Lüsternheit in den Schönheitskult der Hellenen hinein. Tizians Gestalten kennen nichts Schmachtendes, nichts Verführerisches. Kein mollüstiges Lächeln umspielt ihre Züge. Selbst wenn Jupiter als Satyr die Nymphe Antiope belauscht, oder Danae den Regen des Zeus empfängt, liegt über den Werken die Unbefangenheit antiker Plastik, eine majestätische Feierlichkeit, die sie fast zu Sakralbildern macht. Ruhig, wunsch- und leidenschaftlos blicken die großen dunkeln Augen dieser Weiber, und weil sie so unnahbar, so frei von allem irdischen Sehnen sind, kennen sie auch nichts Prüdes, nichts Kleinliches. Ihre Nacktheit ist ehrfurchtgebietend wie die hoheitvolle Ruhe der Aphrodite von Melos.

Dieser hellenische Geist spricht auch aus seinen kirchlichen Bildern. „Griechheit, was war sie? Maß, Adel, Klarheit.“ Diese Definition, die Schiller vom Hellenentum giebt, paßt auf keinen christlichen Meister so wie auf Tizian. Wohl klingen zuweilen in sein Schaffen christliche Töne herein. Wenn er Martyrien wie das des Laurentius malt, oder für

Philipp II. Magdalena als zerknirschte Büßerin darstellt, Bibel und Totenkopf zur Seite, so sind das Vorboten jener aufgerüttelten, ekstatisch erregten Kunst, die den Schluß des 16. Jahrhunderts beherrschte. Doch selbst in solchen Werken bleibt er feierlich gemessen. Hellenisch festlicher Schwung, klassische Klarheit hat in seinen Madonnenbildern den christlichen Spiritualismus verdrängt. Breit und majestätisch ist der Faltenwurf, rund und voll die Gebärde. Und nicht Maria nur ist eine erhabene Königin. Auch in die Heiligen ist griechischer Herrengeist gekommen. Das Gefühl fürstlicher Macht, nicht das vasallenhafter Demut, das der Kraft, nicht das der Schwäche beseelt sie. Mächtig ist der Körper, gebietende weltliche Hoheit atmen die Züge. Wie Tizian selbst als gleicher unter gleichen mit den Königen Europas verkehrt, verkehren diese Heiligen in stolzer Unabhängigkeit mit ihrem Gott. In allem erscheint er wie ein Sohn jener großen Zeit, als Perikles und Phidias lebten. Nicht an den benebelnden Duft des Weihrauchs, an das Dämmerlicht christlicher Dome denkt man. Man denkt an das Rauschen blauer Meereswogen, an die ernste Erhabenheit der Tempel von Pästum.

7. Tizians Zeitgenossen.

Innerhalb der venetianischen Kunst bedeutet Tizian das Centrum, wie in der mailändischen Leonardo, in der deutschen Dürer. Auch die folgenden sind selbständige Meister, von denen jeder das Reich des Schönen um eine neue Provinz bereichert. Nur reicht an allumfassender Kraft keiner an den Riesen von Pieve heran.

Bei P a l m a v e c c h i o geht die weiche Ruhe der venetianischen Kunst fast in temperamentlose Langweile über.

Palma malte ziemlich dasselbe wie Tizian: jene Breitbilder, auf denen die Madonna von Heiligen umgeben in einer abendlichen Landschaft sitzt. Und da er seine Thätigkeit sehr früh begann, fällt ihm, wie es scheint, sogar eine stilistische Neuerung zu. Er als Erster hat an die Stelle der Halbfiguren, wie sie in Cimas Tagen in solchen Bildern beliebt waren, ganze Gestalten gesetzt. Auch die Landschaften sind sehr schön, äußerlich kaum von denen Tizians verschieden. Der ganze heitere Friede, die liebliche Anmut seines Heimatortes Serinalta ist darüber ausgegossen. Man sieht üppige fruchtbare Thäler, braune Abhänge und blaue Fernen, sieht die Sonne, die ihr leuchtendes Abendrot über dunkle Bergketten breitet. In vielen Bildern — etwa dem Dresdener „Ruth und Boas — ist etwas traulich Ländliches, wie es Tizian nur in einigen Holzschnitten hat. Ueber diese freundliche Sinnigkeit, ein gewisses Mittelmaß aber kommt er selten hinaus. Giorgione war in der schwülen Ebene geboren, auch seine Kunst hat etwas Sinnliches, Schwüles. Tizian stammte aus dem großartigen Hochgebirge, auch seine Kunst ist machtvoll und erhaben. Serinalta, Palmas Geburtsort, ist nicht mehr Ebene und noch nicht Hochgebirge. So ist auch seine Kunst weder träumerisch noch erhaben. Sie ist anmutig, aber oberflächlich und glatt, die Farbe sympathisch, aber ohne Feuer. Nirgends Temperament, kein Ton spontaner Empfindung. So viele Bilder er gemalt hat, es ist eigentlich immer ein Bild. Mag Maria oder Barbara, Ottilia oder Theresa dargestellt sein — das bedeutet so wenig, als wenn Vinea heute unter seine Frauenköpfe das eine Mal Ninetta, das andere Mal Lisa oder Giulietta setzt. Derselbe Kopf, dasselbe leere Formenideal kehrt immer wieder. Und wenn die Dame zur Abwechslung nicht in Gewändern, sondern unbekleidet auftritt,

ändert das ebenfalls nichts. Steht sie, heißt sie Eva; liegt sie, heißt sie Venus. In Dresden hängt eines dieser Venusbilder in der Nähe des Wunderwerkes von Giorgione. Es ist eine Kluft, groß wie die Welt. Was bei Giorgione ein Liebesrausch, ein trunkenes Lied von Umarmungen gewesen, ist bei Palma das idealisierte Conterfey einer langweiligen Schönen, die auf dem Bette liegend die runde Linienrhythmik ihrer Gestalt zeigt.

Selbst seine Bildnisse, die ihn zum gesuchten Modemaler Venedigs machten, leiden schon an idealistischen Retouchen. Gewiß, majestätisch sind diese Weiber. Sie sind imposant in der Fülle ihres gewellten üppigen Haares, mit ihrem Perlenschmuck, den schwellenden Formen und den seidenen Puffärmeln, die so starr und feierlich sind, als sei ein Drahtgestell darunter befestigt. In runder Gebärde heben sie ihr goldblondes Haar empor, oder sie sind im Begriff, sich zu pudern, oder sie thun gar nichts, legen nur die Hand ums Haupt und schauen uns an mit einem Blick, der verführerisch sein könnte, wenn er nicht gar so geistlos wäre. Die Frage ist: Kommt dieses Geistlose auf Rechnung der Venetianerinnen oder auf Rechnung Palmas? Weiber mit blaustrümpfigen Anwandlungen wie Cassandra Fedeli und Caterina Cornaro hat es sicher in Venedig wenig gegeben. Vielleicht überhaupt wenige, deren geistiger Horizont über die Puderbüchse hinausreichte. Aber auch die Toilette hat ihre Poesie. Das haben die Rokokomaler, das hat Rossetti gezeigt. Unter Palmas Händen geht Grazie und Delikatesse, Feuer und Sanftmut der Augen, Zärtlichkeit und spöttisches Lachen in dieselbe fade Majestät über. Alle Speisen der Welt verwandeln sich in kalten Kalbsbraten.

Nach Palmas Tode übernahm Paris Bordone seine

Erbschaft. Auch er wie Palma hat das Verschiedenste gemalt. Die Mehrzahl seiner Arbeiten gehört jenem Genre an, das Gentile Bellini in Venedig aufgebracht: Darstellungen aus der venetianischen Geschichte, die sich in reichen architektonischen Scenerien abspielen. Der Unterschied ist, der Zeit entsprechend, nur der, daß die Architektur jetzt den Stil der Hochrenaissance trägt und die Menschen nicht mehr steif, sondern in breiter Würde sich bewegen. Doch hauptsächlich kennt man ihn wie Palma als den Maler der Venetianerin. Fast jede Galerie besitzt das Porträt einer rothaarigen Schönheit in schillerndem, pfirsichfarbenem Kleid. Und Bordone wirkt vornehmer als Palma. Nicht nur Sammet und Seide weiß er ebenso virtuos wie dieser schillern zu lassen. Nicht nur die Nuancen des roten Haares und den weichen Schimmer gepuderter Haut hat er ebenso verständnisvoll wiedergegeben. Auch eine gebietende Hoheit, eine Noblesse der Haltung, so große fürstliche Bewegungen haben seine Frauen, daß Palmas ganze Kunst daneben kleinlich erscheint. Zwischen ihm und Palma steht eben die Riesengestalt des Tizian. Diesem seinem Lehrer dankt Bordone seinen großen Stil.

Die Bonifacii und Bassani spielen in der Geschichte des Sittenbildes eine Rolle. Die einen haben die religiösen Stoffe wie Scenen aus dem venetianischen Patrizierleben, die anderen wie Scenen aus dem Bauernleben behandelt. Irgend welches religiöse Empfinden darf bei den Bonifacii nicht gesucht werden. Weltliche Pracht, weltliches Genießen strahlt aus allen ihren Werken. Festliche Bauwerke erheben sich, reichgekleidete Menschen kommen und gehen. Das Dämmerlicht, das sie besonders bevorzugen, bringt koloristische Einheitlichkeit in das bunte Durcheinander. Man weiß gar nicht, ob Bonifacio Veronese, als er sein „Gastmahl des

Reichen" malte, an die Bibel gedacht hat. Was das Bild schildert, ist lediglich das Privatleben des venetianischen Patriziers. Der Nobile sitzt nach beendetem Mahl mit Frau und Töchtern im Garten. Die eine spielt die Laute, die andere träumt. Nichts Großes hat seine Kunst, sie ist nur niedlich und nett. Aber weil das 16. Jahrhundert in seinem Streben nach dem Monumentalen sonst dem Sittenbildlichen aus dem Wege ging, sind die Bilder der Bonifacii als Vorläufer der Genremalerei des nächsten Jahrhunderts wichtig.

Die Bassani erhielten ihre Anregung durch die bäuerischen Idyllen, die Tizian in einigen seiner Holzschnitte gegeben hatte. Sie gingen aufs Land, zeichneten Hütten, Ochsen, Wagen und übertrugen das auf biblisch-legendarische Stoffe, die sie mit reicher landschaftlicher Scenerie ausstatteten. Das Hausgerät und die Haustiere, die sie in ihren Bildern anbringen, sind ihnen mehr wert als das biblische Thema. So brachten sie in die religiöse Malerei der Italiener einen bäurisch-ländlichen Zug. Die Tiermalerei des nächsten Jahrhunderts zeigt sich im Hintergrund.

Parallel mit diesen Künstlern von Venedig gehen die Maler von Brescia. Romanino hat in seiner Bewegtheit und faustfertigen Bravour mit dem Venetianer Pordenone viel Aehnlichkeit. Moretto, einer der edelsten, die Italien hervorgebracht, gab dem Altarbild eine grandios feierliche Ausprägung. Cinquecentist in der machtvollen Einfachheit seiner Bilder, bewahrt er doch die weihevolle Innerlichkeit der älteren Zeit. Zugleich schlägt er als Kolorist seltsam moderne Accorde an. Während die Venetianer volle rauschende Töne lieben, ist bei Moretto alles auf feines Silbergrau gestimmt. Am wohlsten fühlt er sich, wenn er die weißen Kutten der Benediktiner malen kann, die dann

die Grundnote für die farbige Haltung des Ganzen geben. Auch in der Natur herrschen kalte, graublaue Töne vor. Weiß ist das Wasser. Die Wolken schimmern in hellem Grau. Das Abendrot, bei den Venetianern tiefpurpurn, ist bei ihm fahlgrau oder zitrongelb. Ein schönes Altarbild in Berlin, die heilige Justina in Wien, eine Madonna in Frankfurt und eine Himmelfahrt der Maria in der Brera sind die bedeutendsten Altarwerke, die man außerhalb Brescias von ihm sieht. Sonst ist er hauptsächlich durch Porträts vertreten: venetianisch in ihrem großen Wurf, beinahe nordisch in der intimen Art, wie er die Menschen in ihrer gewohnten Umgebung, in der Luft, die sie atmen, darstellt.

Auf dieses Gebiet folgte ihm sein Schüler Morone, der später in Bergamo arbeitete und dessen „Schneider" zu den markantesten Beispielen cinquecentistischer Porträtkunst zählt. Nichts ist aufdringliche Pose, nichts erkünstelt. Aber repräsentierende Feierlichkeit, monumentaler Schwung ist dermaßen die Note der Zeit, daß aus einem schlichten Handwerker ein Adelsmensch wird, sogar ein Bildnis als Erzeugnis großen historischen Stils sich darstellt.

Savoldo ist der interessanteste der Gruppe. Da er wie Melzi und Boltraffio aus adligem Hause stammte und nur als Amateur die Kunst betrieb, konnte er in höherem Grade als die Berufsmaler persönlichen Neigungen nachgehen. Diese galten der Landschaft. Die herkömmlichen religiösen Darstellungen verwandeln sich ihm in Beleuchtungsstudien und landschaftliche Stimmungsbilder. Die große Altartafel, die Tizian 1522 für Brescia geliefert, und worin er die Auferstehung Christi in die Dämmerung des Abends verlegt hatte, scheint der Ausgangspunkt für Savoldos Schaffen gewesen zu sein. Mit Vorliebe geht er dunkeln, magischen

Stimmungen nach. Auf dem Bilde der Verklärung erfüllt mystisches, vom Gottessohn ausstrahlendes Licht die Luft. Die Klage um den Leichnam Christi geht in melancholischer Abendbeleuchtung vor sich. Die Anbetung der Hirten giebt Gelegenheit, den Zauber einer Mondnacht zu schildern. Selbst in seine Bildnisse führt er Lichteffekte ein, besonders den weichen Schimmer der Abendröte, die zum Fenster eindringend Zimmer und Personen überflutet. Und da dies Lichtleben die Hauptsache für ihn war, that er den weiteren Schritt, solche Beleuchtungseffekte auf ganz einfache Figuren aus dem Alltagsleben zu projicieren. Die schalkhafte Mädchenfigur des Berliner Museums ist besonders berühmt. Den braunseidenen Mantel über den Kopf gezogen, gleitet sie mit flüchtig beobachtendem Blick vorbei. Der Abend sinkt herab. Nur noch ein verspäteter Sonnenstrahl trifft ihr blasses, feines Gesichtchen. Mit Bildern der Art eilte Savoldo der Entwicklung der zünftigen Kunst um Jahrzehnte voraus.

Sebastiano del Piombo, acht Jahre jünger als Tizian, darf nur in seinen Jugendwerken als Venetianer gelten. Namentlich das Altargemälde der Kirche San Giovanni Crisostomo gehört zu den feinsten Blüten venetianischer Kunst. Die Frauengestalten, die den Thron des Heiligen umgeben, sind von einem herben Ernst, einer feierlichen Größe, die an Feuerbach mahnt. Auch einen Sinn für tiefe, leuchtende Farben hatte er, wie kaum ein zweiter in Venedig. Doch nachdem er, einer Einladung Agostino Chigis folgend, seinen Wohnsitz in Rom genommen, wurde aus dem Venetianer ein Römer. Schon seine Frauenbildnisse kündigen die Wandlung an: das mächtig heroische Weib der Uffiziengalerie mit der breiten römischen Büste und die Dorothea des Berliner Museums, die mit dem Blick der Venus victrix

so hoheitvoll unnahbar uns anschaut. Später zeigt sich der Sohn des byzantinischen Venedig nur noch darin, daß er auch im heidnischen Rom Scenen aus der Leidensgeschichte — Darstellungen der Geißelung, der Kreuztragung, der Grablegung — malt. Aber der Stil der Werke ist römisch: statt des venetianischen Kolorismus düster bleigraue Farbe, statt des Ruhigen machtvoll wuchtige Bewegung. Zeugnis ist hauptsächlich das Bild des Heilandes, der mit gewaltiger Gebärde den herkulischen Lazarus aus dem Grabe ruft. Michelangelo, der römische Titan, war der Heros geworden, vor dem er bewundernd die Kniee beugte.

8. Michelangelo.

Unter Michelangelos Führung that die Kunst des Cinquecento ihren letzten Schritt. Immer mehr hatte seit dem Beginne des Jahrhunderts dem großen Stil zuliebe alles Intime zurücktreten müssen. Hatte man vorher in den Bildern ein ganzes Stück Welt gegeben, so vollzog sich jetzt die Absonderung einer monumentalen Figurenmalerei. Michelangelo spricht in dieser Hinsicht das letzte, entscheidende Wort. Während in den Bildern der Venetianer die Landschaft als Stimmungsträger noch eine wichtige Rolle spielt, verkündet Michelangelo, daß es neben der menschlichen Form eine andere Schönheit überhaupt nicht giebt. Kein Grashalm kommt in seinen Bildern vor. Ein seltsames Gewächs, eine Art vorweltliches Farnkraut hat auf dem Schöpfungsbild der sixtinischen Kapelle die Entstehung der Vegetation anzudeuten. Ein Stück Mauer stellt symbolisch eine Stadt, ein Baum den Garten des Paradieses dar. Michelangelos einziges Problem ist der nackte menschliche Körper. Nacktes und Kunst waren ihm gleichbedeutend.

Weiter kommt für das Verständnis seiner Bilder in Betracht, daß Michelangelo eigentlich Bildhauer war. Der Ort, wo man am liebsten ihn sich denkt, ist Pietra Santa, der Steinbruch, vor dem er grübelnd sitzt, nachdenkend über all die Wesen, die im Fels sich bergen. Obwohl die Beschäftigung mit der Malerei in seine früheste Jugend zurückgeht, war er in seinem Element doch nur, wenn er Meißel und Hammer in den Händen hielt. Die Malerei hatte für ihn nur indirekt Wert. Er betrachtete sie als notgedrungene Flächendarstellung der plastischen Gedanken, die auszuführen ihm versagt blieb. Während er als Bildhauer wenig vollenden durfte, bot ihm die Malerei das Mittel, eine ganze Welt von Steinwesen heraufzubeschwören. Und furchtbar ist die Einseitigkeit, mit der er von Anfang an diese Bahnen ging. Nie hat ihn die Farbe, nie der psychische Gehalt eines Themas gefesselt. Ausschließlich als Plastiker sieht er die Welt. Nur das Formproblem, selbst wenn es nicht Ausdruck eines gegebenen Inhaltes ist, reizt ihn.

Die heilige Familie der Tribuna ist die erste donnernde Offenbarung seiner schroffen Persönlichkeit. Früher legten die Künstler Liebe und Zärtlichkeit, Mütterlichkeit und Frohsinn in solche Werke hinein. Um die Lösung eines Kompositionsproblems handelt es sich hier. Doch selbst dieses beschäftigte ihn nur, weil gerade Leonardos Karton der heiligen Anna erschien. Hauptsache sind ihm die Wesen, die mit ihren übermenschlichen Gliedmaßen innerhalb der Dreieckskomposition sich umherwälzen. Vorn hockt mit untergeschlagenen Beinen ein gewaltiges Weib, weder die demütige Maria von früher, noch die Himmelskönigin des Cinquecento, sondern eine Heroine mit ehernen Knochen, Arme und Füße nackt, und greift — die Kniee nach rechts, die Arme nach

links — über die Schulter hinüber, um von einem grau- bärtigen Athleten, der hinter ihr sitzt, ein Kind zu nehmen. Die heilige Familie ist eine Titanenfamilie, das alte Thema vom Mutterglück eine Zusammenballung bewegender Kräfte geworden. Von metallischer Härte ist die Farbe, die Land- schaft nur angedeutet, soweit sie als Boden notwendig ist. Wo bei anderen Künstlern Bäume sich erheben, wachsen bei Michel- angelo nackte Menschen empor, die weder Namen noch Zweck haben, nur da sind.

Der Karton der badenden Soldaten, 1504 entstanden, gab ihm zum erstenmal Gelegenheit, das zur Hauptsache zu machen, was in dem Bilde der Uffizien noch im Hinter- grund stand: den nackten Menschenleib. Statt eines Schlachten- bildes mit Waffen und Rüstungen, das die Signoria als Gegenstück zu Leonardos Anghiarischlacht wünschte, giebt er den Moment, wie eine Rotte badender Soldaten zum Kampf alarmiert wird. Da will einer den steilen Uferrand erklimmen. Dort beugt sich einer, einem Kameraden heraufzuhelfen. Da schwingt sich einer, auf die Hand gestützt, zum Ufer empor. Dort liegt einer noch lässig am Boden. Da bemüht sich einer, seine Tricots über den nassen Leib zu zwängen. Dort rennt einer, um seine Sachen zu suchen.

Ueber den Inhalt der Deckenbilder der sixtinischen Kapelle ließe sich sehr ausführlich sprechen. Nachdem im Quattrocento toskanische Meister in den Wandbildern die mosaische und christliche Zeit, die Zeit sub lege und sub gratia in Parallele gebracht, fiel Michelangelo die Auf- gabe zu, in den Deckenbildern die Zeit ante legem von der Schöpfungsgeschichte bis zu Sündflut zu erzählen. Dann fügte er die Propheten und Sibyllen, weiter die Vorfahren Christi bei, um auf das Erscheinen des Heilandes vorzubereiten.

Doch wenig ist mit solcher Angabe des biblischen Inhaltes gedient. Für Michelangelo gab es nichts Unchristliches, nichts Christliches, weder Sünde noch Verzeihung, weder Schuld noch Gnade. Es gab nur Menschenleiber und bewegende Kraft.

In den drei Noahbildern, mit denen er die Arbeit begann, klingt der florentinische Schlachtkarton aus. Er beansprucht von vornherein das Recht, das Thema in nackten Figuren zu behandeln. Der Scene von der Schande Noahs nimmt er jeden Sinn, indem er nicht nur den betrunkenen Noah, sondern alle nackt giebt. Das Dankopfer Noahs verwendet er dazu, nackte Menschen um einen Altar zu vereinen. In der Sündflut ist das Motiv der badenden Soldaten ins Ungeheure gesteigert. Wie dort der Feind, kommt hier das Wasser. Männer schleppen ihre Weiber, Weiber sitzen mit ihrem Kind dumpfbrütend auf dem Boden. Der sucht seine Habe zu retten, jener einen Baum zu erklimmen. Der klammert sich an einen Kahn, und andere werfen ihn zurück. Jene drängen unter einem Zeltdach sich zusammen. Gewänder giebt es nicht, auch keine Landschaft.

In den folgenden Bildern beschränkt er sich, der Fernwirkung wegen, auf wenige ganz große Figuren. Die Hände erhoben, den Kopf zurückgeworfen, stürmt Gott Vater durch den Weltenraum: es werde Licht. Er reckt die Arme nach den Seiten: Sonne und Mond entstehen. Er reckt sie nach unten: man fühlt, daß Leben auf die Erde kommt, obwohl Michelangelo nur die Kraft, nicht die Wirkung malt. Adam, im Schöpfungsbild, liegt wie ein Lehmkoloß da: der Körper in Vorderansicht, die Hüften gedreht, das Knie emporgezogen. Gott berührt ihn, und elektrisches Zucken geht durch den gigantischen Körper. Der Sündenfall bestand in der älteren Kunst aus einer Landschaft und zwei ruhig stehenden Menschen.

Bei Michelangelo bezeichnen Baumblätter das Paradies, und statt der ruhigen Figuren giebt er verschlungene Leiber. Eva, kauernd, wendet sich nach rückwärts, um von der Schlange den Apfel zu nehmen. Adam stehend, greift über das Weib hinweg in das Blattwerk des Baumes. Auch koloristisch wird er immer mehr Plastiker. Während in den Noahbildern noch einige Farben durchklingen, ist in den späteren alles auf stumpfes Grau gedämpft.

Zwölf Einzelstatuen umgeben die Mittelbilder. Um sie kirchlich zu rechtfertigen, schrieb Michelangelo die Namen darunter, die die christliche Mythologie den Propheten und Sibyllen beilegt. Doch wie gleichgültig ist es, ob der eine Joel, der andere Jeremias, der dritte Jonas heißt! Was ist ihm die delphische, die lybische, die cumäische Sibylle! Er malt die Ekstase, die gigantische Leiber durchbebt. Da stützt einer in tiefem Sinnen seinen Kopf in die Hand, dort schaut ein Weib wie eine schöne Medusa starr und staunend ins Ewige. Dort taumelt einer zurück, von einer plötzlichen Offenbarung durchschüttelt. Und ist hier die Bewegung Ausdruck eines seelischen Vorganges, so liegt anderen Gestalten ein rein körperliches Motiv zu Grunde. Eine Sibylle will ein gewaltiges Buch von der Wand herabholen, wobei sie nicht aufsteht, sondern mit beiden Armen nach rückwärts greift. Eine andere hebt mit den Händen einen Riesenfolianten, der ihr zur Seite liegt, aufs Knie, wobei Körper und Beine nach entgegengesetzten Seiten sich drehen.

Bei der architektonischen Umrahmung fühlt er aller biblischen Fesseln sich ledig. Wo Frühere Ornamente gaben, giebt er nackte Leiber. Da sind, in Bronze- oder Holzfarbe gemalt, die Kinder, die inmitten dreieckiger Zwickel sich wälzen. Weiter die Knaben, die, als Karyatiden gedacht, die Gewölb-

pfeiler und die Bronzetafeln der Propheten tragen. Schließlich, als die Krone des Ganzen, die „Sklaven“. Hoch oben auf den Pfeilern, zwischen den Propheten und Sibyllen, sitzen sie, paarweise sich zugekehrt, Bronzemedaillons mit Guirlanden und Draperien umwindend. Das alte Motiv der Putten mit dem Fruchtkranz! Nur hat Michelangelo aus Kindern Riesen gemacht, das unschuldige Spielen mit dem Fruchtkranz in halsbrecherisches Balancieren verwandelt. Zehnmal war dieselbe Aufgabe zu lösen, und immer neue Bewegungsmotive strömen ihm zu. Noch dreißig Jahre später benutzt er das Thema des Jüngsten Gerichtes dazu, nackte Menschenleiber in allen denkbaren Bewegungen, Verkürzungen und Verschlingungen durch die Luft zu werfen. —

Das ist eine äußerliche Beschreibung der Bilder, doch sie deckt sich nicht mit dem Wesen von Michelangelos Kunst. Wie sein Gott weder der schreckliche Jehova des Alten Testaments noch der liebende Vater des Christentums ist, sondern das Fatum, das gleichgültig über die Erde schreitet, kann man in Wahrheit weder von Menschen noch vom Nackten reden. Denn Menschen sind seine Wesen nicht. Sie haben nichts gemein mit den Geschöpfen, die auf unserer Erde leben. Und wenn er Nacktes bildete, übernahm er wohl die Erbschaft der Quattrocentisten Pollajuolo und Signorelli. Doch weder die animalische Schönheit des Körpers reizt ihn, noch sind die gigantischen riesenhaft gesteigerten Bewegungen Ausdruck eines gegebenen Themas. Nur den Alpdruck seiner eigenen Seele entlädt er. Was er schuf, erzählt nur von den Qualen einer einsamen gemarterten Menschenseele.

„Immer ward's ein Bild vom eignen Gram
Trug meiner eignen Stirne düstres Zeichen.“

War Tizians Leben eine große Harmonie, so ist das

Michelangelos eine große Dissonanz. Schon ein Ereignis vor seiner Geburt ist symbolisch. Als seine Mutter ihn sieben Monate unter dem Herzen trug, begleitete sie ihren Mann zu Pferde auf seinen Posten in Chiusi, stürzte mit dem Tiere und wurde forgeschleift. Es kündigt sich an, daß das Leben dieses Mannes eine Kette von Katastrophen und gewaltsamen Erschütterungen sein werde. Stolz auf das alte Blut der Grafen von Canossa, das, wie er glaubte, in seinen Adern floß, will der Vater nicht, daß sein Sohn Künstler werde. Nur durch unbeugsamen Willen besiegt er den Widerstand der Familie. Kaum ist er bei Ghirlandajo, so wird das Verhältnis zu seinem Lehrer Feindschaft. Nicht lange darauf kommt ein weiterer Zusammenstoß. Torregiani, den Michelangelo gereizt hat, zerschmettert ihm die Nase, und diese Entstellung wirkt weiter auf die Gestaltung seines Charakters. Ein Priester des Schönen soll er sein und ist ein häßlicher, mißgestalteter Mensch. Neben sich sieht er wie einen jungen Gott Leonardo daher schreiten, den Magier, der alle bezaubert. Er selbst ist klein, der Kopf fast abnorm gebildet, die Stirn mächtig, das Auge glanzlos. Die zerschmetterte Nase bringt einen Zug sklavenhafter, malayischer Häßlichkeit hinein.

So lernt er in jungen Jahren nie die Liebe kennen. „Willst du mich besiegen," redet er als Greis noch die Liebe an, „gieb mir mein Antlitz wieder, dem die Natur alle Schönheit genommen." So oft er in seinen Sonetten von Leidenschaft spricht, immer redet er nur von Qualen und Thränen, von Trauer über unerwiderte Sehnsucht, nie von der Erfüllung seiner Wünsche. Aber nicht nur Häßlichkeit, auch Unverträglichkeit ist ihm als düsteres Geschenk der Natur gegeben. Herb und ironisch in seinen Urteilen, stolz und aufbrausend, war er nicht gemacht, sich Freunde zu werben. Ueber Perugino

urteilt er, daß dieser ihn bei Gericht verklagt. In Bologna überwirft er sich mit dem seelenguten Francia, dessen eigenem Sohn er sagt, die lebenden Gestalten seines Vaters seien besser als die gemalten. Mit Leonardo ist er seit dem ersten Begegnen verfeindet, weil schon ihr äußerer Gegensatz das Gefühl der Erbitterung in ihm nährte. Nie ist er dabei, wo Florentiner Künstler zusammen sind. Empfindlich und argwöhnisch, gereizt und mißmutig, glaubt er sich stets von Intriguen umgeben. Zugleich tritt schon damals — in seiner Flucht aus Florenz — jene Abhängigkeit von dumpfen Ahnungen hervor, die später so oft seine Handlungen bestimmte. Nur durch Arbeit kann er seine Schwermut und Verbitterung betäuben. Stoßweise schafft er, lange Zeit brach liegend, dann mit Gewitterdonner sich entladend. Namentlich am David, heißt es, hätte er so fieberhaft gearbeitet, daß er in den Kleidern schlief, wie er abends von der Arbeit hinfiel.

Als er nach Rom kam, mußte sofort eine neue Erschütterung folgen. Denn es platzten hier zwei Welten aneinander. Michelangelo selbst eine Tyrannennatur im höchsten Sinn. Auf dem päpstlichen Thron ein ähnlicher Geist, der jähzornige Condottiere Julius, dem man nachsagte, er prügle bei Tafel seine Kardinäle durch. Wie zwei feindliche Mächte standen die beiden sich gegenüber. Michelangelo spricht mit dem Papst, den Hut auf dem Kopf, behandelt ihn, nach Soderinis Worten, „wie der König von Frankreich nicht gewagt hätte“. Doch der Papst bändigt ihn, führt ihn, als er geflohen, „mit dem Riemen um den Hals“ zurück. Und nicht nur mit Julius platzt er zusammen. Nichts, was er thut, verläuft ohne Kampf. In Carrara hat er Streit mit den Arbeitern, die die Blöcke für das Juliusdenkmal schlagen, und mit den Rhedern, denen der Transport übertragen ist, so daß sie schließlich ihn in

seinem Hause belagern. Die Deckenbilder der Sixtina zu übernehmen, läßt er nur mit Gewalt sich zwingen. Bramante, der das Gerüst erbaut, wird beschuldigt, ihm nach dem Leben zu trachten. Den Gehilfen, die er aus Florenz hat kommen lassen, geht er plötzlich aus dem Weg. Als sie zur Arbeit kommen, ist die Kapelle verschlossen. Nur weil es ihm unerträglich ist, mit anderen zusammen zu sein, vollendet er ohne fremde Hilfe das Riesenwerk. „Mit Sorgen und körperlicher Arbeit überlastet," schreibt er nach Hause, „habe ich keinen Freund in Rom, will und brauche auch keinen, finde kaum Zeit, mein Essen zu mir zu nehmen. Deshalb dürft ihr mir nicht noch mehr aufbürden. Kein Lot schwerer vermag ich zu tragen, als mir jetzt schon auf dem Rücken liegt." Und als die Arbeit gethan, wird in keinem seiner Briefe von Befriedigung gesprochen. Er klagt nur, preist Bugiardini, weil er immer mit seinen Werken zufrieden sei, während er selbst keines nach seinem Willen vollenden durfte.

Gleichwohl blickte er auf die Jahre, die er unter Julius verlebte, später wie auf ein Heldenzeitalter zurück. Als auf den wilden, cholerischen Julius der weiche, sybaritische Leo folgte, wurde der Zwiespalt immer größer zwischen Michelangelo und der Welt, in die das Schicksal ihn stellte. Ein genußfroh epikureischer Geist war in Rom zu Hause. Man liest von lustigen Kardinälen und schönen Frauen, von Chigis Villa und üppigen Banketten, bei denen man die goldenen Schüsseln, von denen der Papst gespeist, in den Tiber geschleudert habe. Inmitten dieser Welt geschmeidiger Kavaliere, neben Rafael, der durch seine Liebenswürdigkeit alle gewinnt, steht der stachlige, verschlossene Michelangelo, unerträglich in seinem Wesen, fest und unbeugsam in seinen Anschauungen, über Rafael mit unbarmherziger Schärfe ur-

teilend. Er sei terribile, jage den Menschen Schrecken ein, sagte Leo zu Sebastiano.

So wird er durch die Uebertragung des Façadenbaues von San Lorenzo vom Hofe entfernt. Nicht Rom, sondern Florenz ist für die nächsten Jahre sein Aufenthalt. Hier erlebt er den Untergang der florentinischen Freiheit, leitet bei der Belagerung die Befestigungswerke, um im entscheidenden Moment zu fliehen — wieder ein Symptom für den Widerstreit des Willens, der diesen gequälten Geist bald hier hin, bald dort hin trieb. Auch von den Werken, die er in Angriff nahm, kam fast nichts zu stande. Gigantisch waren seine Pläne. Schon in seiner Jugend wollte er einen Felsen bei Carrara in einen Koloß verwandeln. Das Juliusgrab sollte ein Wald von Statuen werden. Und so Riesengroßes er plante, so klein und ärmlich erschien ihm, was er vollenden durfte. Immer herrschen Dissonanzen zwischen seinem allmächtigen Schaffensdrang und der Möglichkeit, ihn zu bethätigen. Der Mann, der übermenschliche Kräfte in sich fühlt, geht mit Bleigewichten an den Füßen durchs Leben.

Die Rückkehr nach Rom gestaltete sein Leben nicht anders. Rafael war tot, Leonardo war tot, ein neues, kleines Geschlecht war aufgewachsen. Aufträge werden ihm erteilt, über die er in seinen Briefen sich in grimmer Persiflage ergeht. So zieht er immer mehr sich zurück, eine „unangreifbare Festung“, wie die Zeitgenossen ihn nennen. Nicht mit den Lebenden, nur mit Toten verkehrt er, mit Dante namentlich, den er als großen, unverstandenen Geist verehrt. Um sich duldet er nur Menschen, die seinen eigenen Gedanken nicht lästig werden. Tölpel hatte er im Hause und mit Kindern sprach er gern. Seine Scheu, andere zu sehen war so groß, daß, als er bei der Arbeit am Jüngsten Gericht

vom Gerüst herabgestürzt war, der Arzt durchs Fenster eindringen mußte, um zu ihm zu gelangen. Auch seine Familie lastete auf ihm. Ohne eigenes Heim, hatte er doch für den Vater, die Brüder, die Neffen zu sorgen, echte Typen heruntergekommenen Adels, die alle ihre Bedrängnis ihm zutrugen. Und die Art, wie Michelangelo hilft, ist gleichfalls eine seltsame Mischung von rührender Liebe und aufbrausendem Zorn. Der Mann, der Hochgestellten mit so schroffer Härte begegnet und die Nacht am Krankenlager seines Dieners wacht, bricht über die Anforderungen der Seinen in vulkanischen Zorn aus und führt, um für sie zu sparen, das erbärmlichste Leben.

Dazu kommt eine weitere Anomalie. So sehr man versucht hat, Michelangelos Sonette in Verbindung mit dem Platonismus zu bringen, Tommaso Cavalieri, Luigi del Riccio, Cecchino Bracci waren keine platonischen Ideen. Wenn er schwärmerische Gedichte an Cavalieri richtet und einen Raub des Ganymed für ihn zeichnet, so äußert sich darin, wie der einsame Mann für fehlende Frauenliebe Trost sucht. Doch auch hierbei kommt er nicht über marternde Gedanken, über Vorwürfe hinaus, die er sich selber macht. Denn zu den peinigenden Dingen, die auf ihm lasteten, kamen noch religiöse Skrupel. Jugenderinnerungen wurden in ihm lebendig aus jenen Tagen, da er zu Füßen Savonarolas saß. Hatte er früher durch die Arbeit sich betäubt, so sehnte er sich nun nach Seelenfrieden, nach der göttlichen Liebe, die „ausgespannt am Kreuz die Hand uns reichet".

„Ins Göttliche sollt' ich den Geist versenken,
Und all die Jahre, die dahingerauscht,
Hab' ich den Märchen dieser Welt gelauscht
Und folgte gern, wenn sie zur Sünde lenkten."

Ingrimmig empfindet er zuletzt noch die Dissonanz zwischen der Geisteskraft, die in ihm lebt, und den körperlichen Gebrechen, die ihn quälen. Zur selben Zeit, als er die Kuppel der Peterskirche schuf, zeichnete er in bitterem Hohn sich als uralten Mann, der in einem Kinderrollstühlchen daher geht. Alt und einsam steht er „in einer verräterischen Welt der Trübsal".

Nur dieses Leben Michelangelos erklärt seine Kunst. Tizian stand im Einklang mit sich und der Welt. Harmonisch lebte er sich aus. Dieses innere Glück, diese große Ruhe strömte aus seinem Wesen in seine Werke über. Michelangelo ist aus Tantalus' Geschlecht. In seinem Leben giebt es nichts Liebenswürdiges, Heiteres. So hat auch seine Kunst nichts Befreiendes, nichts hellenisch Freudiges. Ein ungeheurer Druck, etwas Beängstigendes geht von ihr aus. Nicht zufällig hat er über der „Nacht" als Personifikation ihrer Träume eine Maske angebracht mit leeren Augen und verzerrten Zügen, nicht zufällig ist sein erstes Werk eine Nachzeichnung des Schongauerschen Antonius, den die Dämonen plagen. Auch in ihm kämpften Dämonen, auch *seine* Träume waren nicht schöne Visionen, sondern düster schreckhaft.

Ein einziges Mal, als er die Leda schuf, hat er den Liebesrausch gemalt. Gerade dieses Werk, das sich inhaltlich mit dem Ideenkreis Leonardos berührt, zeigt den Gegensatz. Nicht von Wonne, wie bei Sodoma ist die Gestalt durchrieselt. Sie ist die Gottheit des Unheils, deren Schwanenbrut Verderben über Troja und Griechenland bringt. Wie er in seinen Sonetten die Ekstase der Liebe einen „Schmerzensschrei" nennt, hat sich in dem Bilde eine erotische Scene in eine Schicksalstragödie verwandelt. Furcht, nicht

Liebe flößen seine Frauen ein. Stählern sind die Arme, wie Marmorsäulen geformt die mächtigen Schenkel. Und wenn das Thema es nicht bedingt, vermeidet er den weiblichen Körper gänzlich. Wie in seinem Leben die Frau keine Rolle spielt, ist unter den 20 „Sklaven" der Sixtina kein einziges Weib. Nur die Schönheit des männlichen Körpers hat er geliebt, sie „dermaßen geliebt, daß dies niedrig gesinnten Menschen Ursache gab, Uebles von ihm zu denken." Dem Ewigweiblichen, das Tizian und die Meister der Leonardogruppe feierten, tritt mit Michelangelo das ewig Männliche gegenüber.

Nicht der lebende Mensch. Denn wie er als der große Einsame dahinlebt, nicht mit Lebenden, nur mit den Genien der Vergangenheit in Verkehr, verwendet er als Künstler selten Lebende zum Modell, gewöhnlich Leichen, die sich machtlos all den Gliederverschränkungen fügen, denen der lebende Körper die Widerstandskraft des Willens entgegensetzt. Und wie er als Mensch der große Verächter ist, dem die Welt nichts bietet, giebt er als Künstler das Irdische nie im Sinne des Naturporträts wieder. Ein übermenschliches Menschentum, ein Geschlecht von Riesen ersinnt er.

Oft betont er dem Papst und seinen Eltern gegenüber, welche Qual es für ihn ist, aus seiner Ideenwelt gerissen zu werden. So sind seine Wesen meist ganz in sich selbst versunken. Sie schlafen, brüten gedankenvoll vor sich hin. Und wenn etwas in ihrer Ruhe, in ihrer Weltabgeschiedenheit sie stört, fahren sie wie geistesabwesend auf, wenden erschreckt den Kopf, bewegen abwehrend den Arm. Die Handbewegung Adams bei der Vertreibung aus dem Paradies und das Sonett auf die Nacht „Erwecke mich nicht, sprich leise" sind für die Anschauung des Einsamen bezeichnend.

Oder wie er selbst sich als Riese inmitten verächtlicher Pygmäen fühlt, sind seine Wesen Kinder des Zornes, die aufspringen möchten und eine Welt zertrümmern. Der Moses namentlich mit den drohend zusammengeballten Brauen und der unbändigen Kraft seiner Muskeln ist der Ausdruck all der gewaltigen Leidenschaften und all des glühenden Zornes, der in Michelangelos Seele wühlte. Aber nicht nur Titane, er ist wie Gottvater, der eine Welt erschaffen möchte, — er ist ein gefesselter Riese: Prometheus, dem eiserne Klammern Hand und Fuß umschließen. Wie sehr er das empfand, zeigen die Louvresklaven. Ja, er schafft überhaupt nur Körper, die, titanenhaft mächtig, doch in einem Gefängnis eingeschlossen, wie durch eine höhere Macht in ihren Bewegungen gehemmt sind. Nie bewegen sich seine Menschen frei und bequem wie bei Tizian. Immer erscheint der Raum zu eng für die volle Entfaltung ihrer Glieder. Da bildet die Umrahmung ein Dreieck, in dem sie nur kauern, nicht stehen können. Dort ist ein Giebel darübergesetzt, den sie, wenn sie sich erheben, zertrümmern würden. Und innerhalb dieses Raumes, der so schwer und lastend auf ihnen drückt, stemmen und strecken sie sich in gewaltiger Anstrengung, verrenken sich die Glieder, drehen und winden die einzelnen Teile ihres Körpers hierhin und dorthin, suchen mit gigantischem Ruck sich aufzurichten und kommen doch nicht in die Höhe. Bei Tizian volle, freudige Lebenskraft, hier etwas Eingezwängtes, Gemartertes, Druck und machtloser Gegendruck, die Zuckungen des gefesselten Prometheus.

Selbst jener Widerstreit des Willens, der für Michelangelos Wesen so bezeichnend ist, kehrt bei den Menschen, die er schuf, wieder. Wie er Florenz befestigt und im letzten Augenblick flieht, wie er als Dichter oft die Wendung braucht:

„Was soll ich thun? Es stockt unschlüssig doch mein Wille“ scheinen in seinen Menschen stets widerstreitende Kräfte zu ringen, als ob der Geist nicht von einem Mittelpunkt aus den Körper dirigiere. Während sonst die Bewegungen unwillkürlich dem Willen folgen, der Körper eins ist mit sich und seiner Seele, scheint hier die Willenskraft den Körper nicht zu beherrschen. Die einzelnen Glieder gehen getrennte Wege. Da ballen sich die Muskeln der Arme zu gewaltiger Aktion zusammen, und der Körper haftet noch in tiefster Lethargie am Boden. Dort streckt und dehnt sich ein Nacken, und die Glieder wissen nicht warum. Das eine wird mechanisch hierhin, das andere dorthin geworfen. Oder ein plötzlicher Entschluß durchzuckt einen Körper, und die Bewegungsorgane verharren in dumpfer Apathie.

Das Jüngste Gericht von 1541 enthält sein Vermächtnis. Alles, was sich in seiner stolzen Seele an Zorn, an wutschnaubender Verbitterung angehäuft, hier sprach er es aus. Ruhig und feierlich sind auf älteren Bildern die Heiligen um den Heiland geschart. Klagend, doch ergeben, fügen die Verdammten sich in ihr Schicksal. In weihevollem Reigen schweben die Auserwählten empor. Michelangelo kennt nur Zorn und Rache als Eigenschaft des göttlichen Wesens. Nackt wie ein römischer Imperator steht Christus da. Märtyrer drängen sich heran, Engel sausen herbei. Ein Blitzstrahl, von Christi Hand ausgehend, scheint das Universum zu durchzucken. Doch er trifft die Verdammten nicht. Hutten sagte von Julius II., er habe den Himmel mit Gewalt gestürmt, als Petrus oben ihm den Eintritt wehrte. So kann Michelangelo Demut, Furcht, Angst, knechtische Unterwerfung, sanftes Dulden sich nicht denken. So schrecklich sein Gott ist mit seiner gewaltigen Gebärde, die Athleten trotzen ihm

Sie weichen nicht zurück. In immer dichteren Scharen kommen sie. Immer gewaltiger werden ihre Leiber, zu unerhörten Kraftmassen ballen ihre Körper sich zusammen. Keine Sünder sind sie, die den Lohn für ihr Thun empfangen, sondern die rebellischen Giganten, die den Himmel stürmen. Das christliche Strafgericht ist zur Götterdämmerung geworden.

In der Cappella Paolina sprach er das letzte Wort. Schrill und grausam sind die Linien. Da gähnende Leere, dort wilde Bewegung. Petrus, mit dem Kopf zu unterst ans Kreuz genagelt, sucht mit gigantischer Halsbewegung sich umzudrehen. Michelangelo, der gefesselte Prometheus, bäumt sich zum letztenmal auf.

Für die italienische Renaissance wurde er das „Fatum“, das er selbst in der sixtinischen Kapelle malte. Er nahm der Kunst die Freude am Einfachen, Gewöhnlichen, nahm ihr die Freude an der Farbe. Nachdem man diese Welt von Dämonen gesehen, erschien alles Irdische so klein. Auch andere wollten Riesen schaffen, in denen die Kräfte des Alls sich recken und dehnen. Seine Sprache sollte allgemeine Umgangssprache werden. Und je größer die Zahl derer war, die ihm folgten, desto einsamer ward es um den Meister.

9. Der Sieg des Formalen.

Von den beiden, die in Florenz die klassische Kunst vertreten, steht Andrea del Sarto modernem Empfinden am nächsten. So sehr ihm als Cinquecentisten der edle Aufbau der Bilder am Herzen liegt, wahrt er sich doch innerhalb dieses Schemas noch Freiheit und nervöse Beweglichkeit. Weich und müde ist die Haltung seiner Figuren, vornehm lässig ihre Bewegung. In dem leise geneigten Kopf

seiner Engel liegt noch die zarte Schwärmerei, die Leonardo solchen Wesen gab. Auch seine Frauenköpfe stehen dem Schönheitsideal der Leonardogruppe näher als dem majestätisch hoheitvollen des späteren Cinquecento. Dunkle heiße Augen mit blauen Ringen, die von durchwachten Nächten zeugen, blicken in verzehrendem Glanze uns an. Bleich sind die Wangen. Eine losgelöste dunkle Haarflechte, die widerspenstig sich am Backen herunterringelt, verstärkt noch die Schlafzimmerstimmung der Bilder. Lucrezia del Fede, die schöne Witwe, die er 1517 geheiratet, wird von Vasari als Modell, auch als böser Dämon im Leben Andreas geschildert, und es liegt eine verbrecherische Pikanterie in diesen Köpfen. Auch als Kolorist hat er die Erbschaft Leonardos angetreten und dem zarten Sfumato des großen Mailänders eine sehr aparte Nuance gegeben. Während bei Leonardo eine warme Stimmung vorherrscht, ist bei Andrea alles abgedämpft, auf kühles Grau, auf zarten Silberton gestimmt. In seiner Liniensprache wie in seiner Farbe hat er dieselbe weiche, müde, aristokratische Schönheit. Schwarz und weiß, gelb, rot und perlgrau sind ihm die liebsten Töne, und durch diese feine Skala trennt er sich von allen Malern der Zeit. Bei diesen hört man, soweit sie nicht zu Gunsten des plastischen Eindrucks die Farbe überhaupt zurückdrängen, die voll daherflutenden Accorde der Orgel, bei del Sarto den milden Klang der Geige. Bezeichnend ist sogar, daß er als Freskomaler gern grau in grau gemalt hat. Dieser zarte Grisaillenstil entsprach am besten Andreas vornehmem, farbenneurasthenischem Temperament. Er ist ein Maler für Feinschmecker, höchst wählerisch in seinem Geschmack, bald interessant angekränkelt, bald festlich rauschend, trotz aller Feierlichkeit, die der cinquecentistische Stil verlangt, noch von ganz

weltlicher Eleganz, in die aparte Familie der Filippino Lippi, Melzi und Boltraffio gehörig.

Und sind wir uns klar darüber, was zu del Sarto uns zieht, so wissen wir auch, weshalb Fra Bartolommeo so fremd uns anmutet. Bei del Sarto finden wir Menschen, die majestätisch sind und doch noch Seele haben. Bei Fra Bartolommeo zeigt sich, wie schwer die Apotheose des Körpers, die das eigentliche Ziel der Kunst des 16. Jahrhunderts bildet, sich mit seelischer Feinheit verträgt. Es kommt bei ihm das Stadium, wo kein Empfinden mehr die mächtigen Formen beseelt, wo die Majestät in Hohlheit übergeht. Der Körper, im Quattrocento das zarte Gefäß der Seele, ist ein imposanter Topf ohne Inhalt. Eine riesige Wandlung, die sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzog! Fra Bartolommeo gehörte mit Botticelli und Perugino noch zu denen, die 1498 sich um Savonarola scharten. Er war Ordensbruder Fra Giovannis und Savonarolas, lebte in demselben Kloster, wo der eine gemalt und der andere gepredigt. Er ist der Leiter der mit dem Markuskloster verbundenen Kunstwerkstatt, hat im Verein mit seinem Freund Albertinelli alle Kirchen Toskanas mit Altarbildern versorgt. Und der Mysticismus des Fiesole ist ebenso vergessen, wie die zarte Innerlichkeit Peruginos. Für diese älteren Meister existierte die schöne Form noch nicht. Die Form ist nur schön, sofern sie durchgeistigt, von Empfindung beseelt ist. Jetzt wird im Kloster von San Marco die Gliederpuppe erfunden. Man denkt, wenn Bartolommeos Name genannt wird, an körperlich gewaltige, geistig unbedeutende Apostel und Propheten, denkt an die Worte, die Goethe über solche Werke schrieb: „Es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und gesteifte Kirchengeschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit

herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden. Durch stattlich gefaltete Schleppmäntel sucht man über den markleeren Adel der überirdischen Wesen hinwegzutäuschen."

Hüten wir uns trotzdem, Fra Bartolommeo unter falschem Gesichtswinkel zu betrachten. Wenn er nicht malt wie Perugino und Botticelli, so ist der Grund nur, daß seine Ideale andere sind. Das 15. Jahrhundert steht uns in seiner seelischen Feinheit zur Zeit näher als das 16. Gleichwohl bleibt der Frate einer der repräsentierenden Männer jenes großen Zeitalters, dem der Kult der Formen, die Noblesse der Bewegung, die Majestät des Körpers alles bedeutete. Gleich sein erstes Bild, die Vision des Sankt Bernhard, hat nichts von der stillen Feinheit Peruginos. Dafür kündigt in den wallenden Mänteln schon jener Zug zum Feierlichen sich an, worin die Größe des Meisters liegt. Nur das Bedeutende, die machtvolle Gebärde, die wallende Linie, die majestätische Gewandung will er geben. Darum muß alles zurücktreten, was die Wirkung zerstreuen kann. Keine individuellen Köpfe passen zu diesen Gewändern. Es muß eine „regelmäßige" Schönheit sein. Keine Landschaft kann solchen Gestalten als Hintergrund dienen. Nur in einer ernsten feierlichen Architektur können sie stehen. Dieses Ensemble schafft er mit fester Hand. Mächtige Pilaster, weiträumige Nischen rahmen die Scenen ein. Die Stufen des Thrones verwendet er geschickt, um Abwechslung in die Komposition zu bringen. Oder er setzt die Hauptfigur auf einen Sockel, um bewegte Wellenlinien zu gewinnen. Ein von Engeln gehaltener Baldachin bildet oben oft den kreisförmigen Abschluß. Alle seine Bilder sind volltönend, wie Stanzen des Ariost, von ebenso rhythmischem Fluß wie festem tektonischem Bau. Nachdem er in Rom die Propheten des Michel-

angelo gesehen und mit seinem Markus einen Schritt ins Hünenhafte gethan, wurde die religiöse Bewegung, die als Reflex der deutschen Reformation um 1520 über den Boden Italiens ging, sogar der Anlaß, daß sein letztes Werk, die Grablegung der Pittigalerie, psychische Qualitäten bekam, die über das Niveau des Cinquecento hinausgehen. Fra Bartolommeos Schicksal war, daß seine Werke, weil die wissenschaftliche Regel in ihnen vorherrscht, später eine willkommene Fundgrube für diejenigen wurden, die nach den Rezepten der Klassiker klassische Kunst zu schaffen versuchten. Die Gestalten sind uns verleidet, weil sie die konventionellen Typen der „großen historischen Darstellung" geworden sind. Sein Verdienst bleibt trotzdem, dem pomphaft großartigen, prunkvoll repräsentierenden Geist des Cinquecento machtvollen Ausdruck gegeben und als erster gewisse Kompositionsgesetze fixiert zu haben, so wie Uccello ein Jahrhundert vorher gewisse perspektivische Gesetze feststellte.

III. Die Vereinigung der Stile.

10. Rafael.

Auf die Mehrer des Reiches folgen die Erben. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts hatte Gozzoli die Forschungsresultate Castagnos und Uccellos zu großen populären Werken verarbeitet. Die Ergebnisse des nächsten Menschenalters faßte Ghirlandajo zusammen. Der große Profiteur des Cinquecento heißt Rafael.

Wohl fühlt man, wenn man das Selbstporträt Rafaels betrachtet, das Persönliche seines Stils. Dieser Jüngling

mit den intelligenten sympathischen Zügen, mit dem nackten Hals und den langen Künstlerlocken, mit dem reinen sanften mädchenhaften Auge, das an Peruginos Madonnen gemahnt. — er entspricht dem Bild, das Vasari von Rafaels Persönlichkeit zeichnet. „Jede üble Laune verschwand, wenn seine Genossen ihn sahen, jeder niedrige Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht, und dies kam daher, daß sie durch seine Freundlichkeit, durch seine schöne Natur sich überwunden fühlten.“ Wie er nie Trauriges erlebte, ist seine Kunst von sonniger Heiterkeit. Wie sein Leben ohne Stürme, ohne erschütternde Katastrophen verlief, hat er nie ein erschütterndes, seelisch ergreifendes Bild gemalt. Selbst wenn es um Schreckliches, um gewaltsame Aktion, um blitzartige Dramatik sich handelt, bleibt er mild und sanft, gefällig und freundlich. Wie sein Porträt mehr typisch als individuell wirkt, ist in seinen Bildern alles Individuelle getilgt und zum Typischen verallgemeinert. Wie er niemals, weder mit seinen Auftraggebern noch mit seinen Gehilfen, Konflikte hatte, sondern liebenswürdig schmiegsam Befehle ausführte und erteilte, giebt es in seiner Kunst keine Dissonanzen. Alles, was in der Natur hart und kantig ist, wird gemildert, weich abgerundet. Nicht nur die Einzelform. Auch die Komposition bewegt sich in geschmeidigen Wellenlinien. Wie sein eigenes Leben Harmonie war, fügt in seinen Bildern die bunte Vielheit des Lebens sich zu sanften Harmonien zusammen, in denen keine Bewegung, keine Gewandfalte den wohlgefälligen Einklang stört.

Aber auch die andere Seite seines Wesens kommt in dem Selbstporträt zum Ausdruck. Ein Grübler, der sich mit Problemen quälte, war dieser schöne Kavalier nicht. Er kannte nicht die bangen Stunden des Zweifels, die der Genius hat.

Statt auszugeben, saugt er ein. Statt männlicher Zeugungskraft überwiegt bei ihm das weibliche Element, Empfänglichkeit für das von anderen Geleistete. Nur so erklärt sich die ungeheure Zahl von Werken, die er während seines kurzen Lebens schuf. Die receptivste Künstlernatur, die es je gegeben, faßt er alle Fäden in seiner Hand zusammen, formt die Werte, die die einzelnen Genien geschaffen, zu einer neuen Stileinheit um. Bald ist Perugino oder Leonardo, bald Fra Bartolommeo oder Sebastiano, bald Michelangelo oder ein griechischer Bildhauer seine Quelle. Nur hinter der Leinwand, fast wesenlos, steht der schöne Jüngling des Selbstporträts, die Ecken seiner Vorbilder abschleifend, ihre Eigenart besänftigend, ihre Schroffheiten mildernd.

Schon sein Vater Giovanni Santi hatte diese eklektische Vielseitigkeit, folgte mit viel Anpassungsvermögen bald der paduanischen, bald der umbrischen Schule und vereinte mit dem Malerberuf den des Schriftstellers. Beim Sohne wurde der Eklekticismus zur Genialität. Während Leonardo und Michelangelo gleich in ihren Erstlingswerken, dem Engel und der heiligen Familie, mit neuer Kraft einsetzen, verwendet Rafael seine Kraft darauf, noch einmal die Entwicklung der italienischen Kunst von Perugino bis Michelangelo zu durchlaufen. Wie die ersten Zeichnungen, die sich vom Knaben erhalten haben, Kopien nach den Philosophenbildnissen sind, die Justus von Gent in der herzoglichen Bibliothek von Urbino malte, bewegt er in seinen frühesten Bildchen sich ganz in den Bahnen seines umbrischen Lehrers. Die Madonna der Sammlung Solly, die Jungfrau zwischen Franziskus und Hieronymus, die Madonna Connestabile unterscheiden sich nicht von den Erzeugnissen der umbrischen Schule, enthalten die nämlichen weichen sentimentalen Ge-

ichter mit den melancholischen Taubenaugen, wie Perugino sie liebte. Ebenso wiederholt er in seinen ersten Altarwerken mit rührender Einfalt die Vorbilder seines Meisters. Perugino hatte gerade damals, als Rafael bei ihm arbeitete, eine Kreuzigung, eine Himmelfahrt, eine Krönung und Vermählung der Maria gemalt. Dieselben Gegenstände behandelt Rafael. Nur wirkt er schon damals, namentlich im Sposalizio, eleganter, geschmeidiger.

Auch die Einseitigkeit der Umbrer ist ihm fremd. Während Perugino nur still und beschaulich war, malt Rafael Bewegtes: jenen heiligen Georg, der auf weißem Roße durch die Landschaft sprengt und das Schwert gegen den schnaubenden Drachen schwingt. Ebenso erweitert er nach anderer Seite das Stoffgebiet. Perugino als Nachfolger Savonarolas hatte nur in religiösen Themen sich bewegt. Rafael, wie er im Pferd des Georgsbildes eines der Rosse der Dioskurengruppe kopiert, betritt als erster Umbrer wieder das Gebiet der Antike. Siena, wohin er als Gehilfe Pinturicchios gekommen war, besaß eines der schönsten antiken Bildwerke, die das 16. Jahrhundert kannte: die Gruppe der drei Grazien. Rafael kopierte sie in dem Bild, das heute im Museum von Chantilly hängt. Noch bestrickender in ihrer schüchternen Zartheit wirkt die umbrische Antike in dem Louvrebildchen „Apollo und Marsyas“. Und in dem dritten noch vorher entstandenen Werkchen „Herkules am Scheideweg“ malte er den Scheideweg, den es für ihn selbst nicht gab. Hatten zu Peruginos Tagen Antike und Christentum im Streit gelegen, so nimmt Rafael beide Frauen unter den Arm und geht mit ihnen in heiterer Bigamie durchs Leben.

Nachdem er sich mit seiner umbrischen Heimat auseinandergesetzt, tritt er das florentinische Kunsterbe an. Er

sitzt in der Brancaccikapelle, und Masaccios Werke enthüllen ihm das Geheimnis des großen Stils. Er weilt im Chor von Santa Maria Novella und benützt Ghirlandajos Krönung der Maria als Vorbild für sein Fresko in San Severo. Er studiert Donatello und entnimmt dessen Relief an Orsanmichele das Motiv für sein Georgsbild der Ermitage. Doch noch mehr als von den Alten lernt er von den Lebenden. Leonardo weilte 1503—1506 in Florenz, und Fra Bartolommeo hatte es sich zur Lebensaufgabe gemacht, die Lehrsätze, die der große Mailänder für linearen Gruppenbau aufgestellt hatte, zu beweisen. Rafael, noch ganz Umbrer in der zarten Madonna del Granduca, schafft nun eine Reihe von Marienbildern, die sich ebenso eng an die Felsgrottenmadonna anlehnen, wie vorher die Madonna Connestabile an Perugino. Die Madonna im Grünen, die mit dem Stieglitz und die Belle jardinière sind die bekanntesten Beispiele. Wie bei Leonardo sind in allen drei Bildern die Figuren durch ein gleichschenkliges Dreieck begrenzt. Von Leonardo stammt das pausbackige Christkind mit dem praxitelischen Contraposto. Nur tritt bei Rafael, namentlich in der Madonna Canigiani, das Berechnete des Aufbaus mehr hervor, weil die Linienkomposition durch keine Lichtkomposition durchsetzt ist. Außerdem zeigt sich seine Eigenart im Madonnentypus. Seine Maria ist nicht überirdisch schön, hat nichts von der Delikatesse Leonardos, sie ist nur freundlich und sanft, die echte Schwester des Rafael, den man aus seinem Selbstbildnis kennt. Als Doppelgänger Fra Bartolommeos erscheint er in der Madonna del Baldachino. Maddalena Doni bekommt die Haltung, nur nicht den rätselhaften Zauber der Mona Lisa. Schließlich gelingt es ihm, in einem einzigen Werk Perugino, Mantegna, Michelangelo und Fra Bartolommeo

zu kombinieren. Denn als er seine Grablegung in Angriff nahm, ging er zunächst auf Peruginos Pietà zurück. Dann gab Mantegnas Kupferstich ihm neue Gesichtspunkte. Den Christusleichnam nimmt er aus Michelangelos Pietà, die sitzende Frau rechts aus Michelangelos heiliger Familie. Und Fra Bartolommeos Geist zeigt sich in der Art, wie er den Stimmungsgehalt des Themas ganz den kompositionellen Gesichtspunkten unterordnet.

Der Berufung nach Rom entspricht sofort eine neue Wandlung. War er in Perugia zartfühlender Umbrer, in Florenz gelehriger Schüler Leonardos gewesen, so erhebt er sich jetzt zum großen Stil. Etwas von der feierlichen Erhabenheit und ernsten Majestät der ewigen Stadt strömt in seine Werke über.

Allein die Disputa, das erste der Bilder, die er in den vatikanischen Gemächern malte, läßt noch den Zusammenhang mit dem florentinischen Rafael fühlen. Wie er zahlreiche Gestalten aus Leonardos „Anbetung" herübernimmt, befolgt er kompositionell die Grundsätze, die dieser für die Anordnung von Historienbildern aufstellt. Ebenso ist in dem Bild des Dekretalenerlasses noch der Zusammenhang mit dem Quattrocento, mit Melozzos „Ernennung Platinas" ersichtlich. Aus der Schule von Athen — obwohl auch hier manches Motiv an Leonardos Anbetung, Melozzos Platina und Donatellos Paduaner Reliefe anklingt — scheint plötzlich ein anderer Meister zu sprechen. Man braucht nicht anzunehmen, daß Bramante ihm die Zeichnung lieferte, — er malt die Ideen des Bramante ebenso, wie Masaccio die des Brunellesco, Piero della Francesca die des Leo Battista Alberti gemalt hatte. Im Verkehr mit dem großen Baumeister aus Urbino, der damals Räume erstehen ließ, die ein neues Zeitalter der

Architektur eröffneten, ist aus dem Linienkünstler ein großer Raumkünstler, ein gewaltiger Architekt geworden.

Das Hauptbild des zweiten Saales, die Vertreibung des Heliodor, bezeichnet den Höhepunkt dieser von Bramante beeinflußten Richtung. Wie auf dem Philosophenbild dehnt eine weite Halle sich aus, die, von weniger Figuren belebt, desto mehr den Eindruck der Tiefendimension giebt. Und innerhalb dieser Halle spielt ein Vorgang von stürmischer Bewegung sich ab. Rafael, noch vor zehn Jahren so umbrisch schüchtern, in dem Philosophenbild so feierlich, überbietet hier den Filippino Lippi an barocker Bewegtheit. In einem anderen Bild dieses Saales, der Befreiung des Petrus, glückt ihm sogar die Verschmelzung der rein zeichnerischen Principien mit dunkel glühender Koloristik und strahlenden Lichteffekten. Sebastiano del Piombo, gerade damals nach Rom gekommen, hat aus dem Umbrer Rafael einen Venetianer gemacht.

In den folgenden Werken entschwindet das Persönliche noch mehr, weil Rafael jetzt durch seine Gehilfen und Schüler seine Werke ausführen läßt. Ein neues Princip, das für Rafael ebensosehr wie für das ganze Jahrhundert bezeichnend ist, tritt damit in Kraft. Das 15. Jahrhundert war das des Individualismus. All die Meister, die in der sixtinischen Kapelle thätig waren, arbeiteten unabhängig nebeneinander. Noch Michelangelo malte seine Riesenbilder, ohne die Hand eines Gehilfen zu benutzen. Rafael, wie er sich selbst der Persönlichkeit anderer beugt, wird zugleich der Diktator, unter dessen Oberbefehl ein Heer kleinerer Meister exerziert. An die Stelle individueller Schöpfungen treten Werke, die nur noch allgemeine Leistungen cinquecentistischen Kunstschaffens sind.

Und zwar verarbeitet er seit dem Jahre 1514 wieder andere Vorbilder. Nachdem er schon früher, in der Grab-

legung, einzelne Gestalten von Michelangelo entlehnt, schafft er jetzt in den Sibyllen ein Werk, das wie eine Uebersetzung Michelangelos in den Rafaelstil anmutet. Michelangelesk ist die plastische Durchbildung der Formen und der heroische Faltenwurf, rafaelisch der gefällige Rhythmus der Anordnung und die freundlich milde Art, wie er die titanischen Wesen Buonarotis auf maßvolle Menschlichkeit zurückführt.

Doch noch mehr als Michelangelo leitet ihn die Antike. Gerade damals waren jene berühmten Schöpfungen antiker Plastik dem Boden entstiegen, die bis auf Winckelmann, Lessing und Goethe als höchste Offenbarungen hellenischen Geistes galten: der Apollo, die schlafende Ariadne, ein Antinous, die Laokoongruppe. Man hatte die Titusthermen ausgegraben und das Ornamentierungsprincip der spätrömischen Epoche kennen gelernt. Das Museum des Belvedere war gegründet, und Rafael nach Bramantes Tod nicht nur Baumeister des St. Peter, auch Konservator der Altertümer geworden.

Die Loggien sind das erste Werk, das er als Konservator der Altertümer schuf. Es handelte sich darum, mit heiterem Linienspiel Decke und Wände eines Korridors des vatikanischen Palastes zu umkleiden. Der Auftrag kam also seiner Neigung zu melodischer Formenanmut, zur „optischen Cantilene" besonders entgegen. In diesen heiteren olympischen Scenen, diesen Amoretten und Vögeln, diesen Mädchen, die sich in Laubguirlanden schaukeln oder hinter zierlichen Säulen lauschen, diesen Festons und Vasen, Tritonen und Satyrn, Najaden und Sphinxen ist alles kopiert, was das 16. Jahrhundert von antiken Kunstwerken kannte, und über dem Ganzen schwebt die „graziosissima grazia" seines Wesens.

Dann, nachdem er in tändelndem Spiel der Antike ge-

huldigt, gewinnt sie stilistischen Einfluß. Nicht mehr die Bewältigung von Raum und Farbenproblemen reizt ihn. Nur noch aus Statuen setzt er seine Bilder zusammen. Der Triumph der Galatea ist ein bezeichnendes Beispiel. Allein das Bewegungsmotiv der Hauptfigur geht auf ein modernes Werk, auf Leonardos Leda zurück. Alles übrige, der Seekentaur, die Nereide, der Triton, der Putto mit dem Delphin ist antiken Sarkophagreliefen entnommen. Raum und Farbe scheint so gleichgültig, daß er in einem Seebild nicht das Wasser malt, sondern die Gestalten statuenhaft sich vom trockenen Boden abheben läßt. Die Psychebilder der Farnesina liefern dazu die Ergänzung. Wie die Deckenfresken mit dem Göttergericht und der Hochzeitsfeier einem in der Luft schwebenden Statuenwald gleichen, wachsen die Gestalten der Gewölbekappen plastisch wie Bildsäulen aus dem Nichts hervor.

In demselben plastischen Stil sind seine christlichen Bilder gehalten. Ein Feuersbrunst, die durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht wurde, galt es in dem Hauptbild der dritten Stanze zu schildern. Unter Rafaels Händen ist aus dem Brand des Borgo der Brand von Troja geworden. Und selbst diese Bezeichnung knüpft nur an die Gruppe an, die als Aeneas und Anchises gedeutet wird. In Wahrheit ist das Ganze eine Sammlung von Akten. Man sieht einen nackten Mann, der sich an der Mauer herabläßt, einen anderen, der ein Kind auffängt, sieht die windumbrausten Gestalten der Wasserträgerinnen. Und wie die sachliche Motivierung fehlt der äußere Zusammenhang der Figuren. Das ganze Thema dient ihm dazu, Formenmathematik zu treiben, ein paar schönbewegte plastisch durchgearbeitete Körper aneinanderzureihen. In den Teppichkartons hat dieses antike Empfinden

sich zu ruhiger Klassicität geklärt. Man hat sie die Parthenon-skulpturen der christlichen Kunst genannt, und in dieser Bezeichnung liegt Wahres. Wer, wie Ruskin, der Herold der Präraffaeliten, die Teppiche auf ihren seelischen Inhalt prüft, empfindet das Aeußere des hellenischen Linienschwunges. Wer eine Kunstperiode nicht mit dem Maßstab einer anderen mißt, fühlt, daß die Aufgabe, die das Jahrhundert gestellt hatte, von Rafael am vollendetsten gelöst ward.

Daß er auch jetzt noch über einen Fonds von Naturalismus verfügte, der ihm gestattete, Bildnisse zu schaffen, die neben Tizians Werken zu den größten Erzeugnissen cinquecentistischer Porträtkunst zählen, ist ein weiteres Zeugnis seiner erstaunlichen Vielseitigkeit. Und das Höchste im Vereinigen der Stile leistet er in den Werken seiner letzten Jahre, in denen auch die Macht wieder hervortritt, die so lange vergessen war: das Christentum.

Seine älteren römischen Madonnen unterscheiden sich von den florentinischen ebenso wie die Schule von Athen von der Disputa. Ein mehr heroisches Frauengeschlecht, majestätisch gebaut, kühn in den Bewegungen, tritt an die Stelle der freundlich milden Wesen von früher. Nicht mehr die sanften Hügel des Arnothals, sondern die ernsten Formen der Campagna, von antiken Ruinen und Aquaedukten belebt, bilden den Hintergrund. Die Anordnung, damals mühsam kunstruiert, wahrt jetzt innerhalb kunstvollster Verschlingungen machtvolles Leben. Das weltlich Repräsentierende des Papsttums, etwas von der Majestät des antiken Rom ist über die Werke gebreitet. Die christliche Note fehlt.

Da kam die Zeit, als in Wittenberg Luther seine Thesen anschlug, und ein Hauch dieser religiösen Begeisterung zitterte über den Boden Italiens. Fra Bartolommeos Grablegung,

Tizians Assunta und Sodomas Verzückungsbilder sind demselben Gefühlsleben entflossen, das ein Menschenalter vorher, zu Savonarolas Tagen durch die Welt ging. Rafael stammte aus jener Zeit. In den Visionsbildern, die den Schlußaccord seines Schaffens bilden, ist der große Stil, bisher so kalt und plastisch, erwärmt und beseelt vom Hauche des Christentums, von jener mystischen Schwärmerei, die einst in Peruginos Werkstatt den Knaben durchzitterte.

Den Uebergang zu diesem christlichen Stil bildet die heilige Cäcilie: Rafael selber gleichsam, der zum erstenmal wieder himmlische Musik vernimmt. Wohl stammt der Paulus aus Leonardos Anbetung, und Magdalena entspricht den Typen, die in Sebastianos Chrysostomusbild vorkommen. Aber der schwärmerische Augenaufschlag Cäcilies ist neu. Perugino lebt auf, und Guido Reni kündigt sich an. Für die Madonna di Foligno war Leonardos Auferstehungsbild maßgebend. Aber der ekstatische Kopf des Franziskus und die brennenden Augen des Täufers zeigen gleichfalls, daß der Hellene wieder christlicher Maler geworden. In der Transfiguration geht er noch einen Schritt weiter in der Mischung der Stile. Unten dramatisches Leben, gestikulierende Hände und — in der Frauengestalt — antik plastische Schönheit. Oben der Christuskopf aus Leonardos Auferstehung kopiert, zugleich eine archaische Feierlichkeit, die an Perugino mahnt. Und in der Sixtinischen Madonna, obwohl auch sie von Leonardos Auferstehungsbild angeregt wurde, klingt das Streben seines Lebens harmonisch in einem großen Accorde aus. Da ist der ganze Adel der Antike. Einer Bildsäule von statuarischer Majestät gleicht Maria. Da ist eine Linienkomposition von vollendetster Harmonie, die trotz des mathematischen Schemas nichts von kalter Berechnung hat. Da

ist ein Raumgefühl, das den Eindruck erweckt, als schwebe Maria aus dem Unendlichen herbei. Da ist ein kühner Kolorismus, ein zartes Dämmerlicht, aus dem die Gestalten goldig herausstrahlen. Farbe, Linienschönheit, Raumgefühl und hellenischer Formenadel verbinden sich. Und noch ein Letztes kommt hinzu, ohne das alles andere tot bliebe. Das Bild hat psychische Qualitäten, die weit über Rafaels gewöhnliches Niveau hinausgehen. Diese mädchenhaft schlanke, von Himmelsluft umhauchte, in goldenem Aetherlicht herschwebende Heilandsmutter; dieser Jesusknabe, der so tiefernst mit großen Augen ins Unendliche starrt — sie wirken gar nicht, als hätte Rafael, sie wirken als hätte Murillo sie gemalt. Mit der formalen hat sich wieder die seelische Schönheit geeint.

11. Das Ende der Renaissance in Italien.

Rafael bezeichnet in der Art, wie er die Stile der verschiedenen Persönlichkeiten zu einer neuen Einheit verschmilzt, den Gipfelpunkt der Bestrebungen des Cinquecento. Denn will man das Wesen des 15. und des 16. Jahrhunderts mit einem Schlagwort bezeichnen, so kann man sagen: das 15. ist das Jahrhundert des Individualismus, das 16. das der Centralisation. Im 15. Jahrhundert bestand in Italien eine Fülle von Einzelstaaten unabhängig nebeneinander. Jeder dieser Staaten greift in die Geschichte ein. Ueberall leben kernige, aus ganzem Holz geschnitzte, im Guten wie im Bösen, große Persönlichkeiten. Im 16. Jahrhundert hört das auf. Es giebt keine kleinen Fürstentümer, keine Condottieri mehr, sondern in ganz Italien besteht nur eine große Macht, der Kirchenstaat. Im Norden hat sich ein Weltreich gebildet, in dem die Sonne nicht untergeht. Diesem Geiste der Centralisation folgt auch die Kunst.

Hatte vorher jede Landschaft Italiens ihre Künstler gehabt, so ist jetzt Rom, die Hauptstadt des Landes, auch das Centrum der Kunst. Nur wenige Maler sind da geboren. Sie entstammen den entlegensten Gegenden, den verschiedensten Gauen der Halbinsel. Aber sie sind in Rom zusammengeströmt, weil sie glauben, nur auf dem Boden der ewigen Stadt schaffen zu können. Und durch alles, was sie sagen, geht ein Stil. Die Meister des Quattrocento waren scharf ausgeprägte Individualitäten, geradeso wie die Gewaltherrscher der einzelnen Städte sich innerhalb ihrer kleinen Fürstentümer als Könige fühlten. Auf den ersten Blick kann man jeden erkennen. Selbst der Schreiner giebt seinen Arbeiten eine persönliche Note. Nicht als Erzeugnisse manueller Arbeit, sondern als menschliche Dokumente sind ihre Werke uns lieb. Die Maler des 16. Jahrhunderts verbergen sich wesenlos hinter ihren Schöpfungen. Alle individuellen Eigenschaften sind ausgelöscht. Wie es politisch nur zwei große Persönlichkeiten, den Papst und den Kaiser giebt, sind künstlerisch nur ein paar Könige da, als deren Hofgesinde sich die Anderen fühlen. Das Wort „Schule", das während des Quattrocento keine Bedeutung hatte, bekommt seinen akademischen Sinn. Alle sind Vasallen, mag der eine mehr zu Rafael, der andere mehr zu Michelangelo neigen. Die kunstgeschichtliche Landkarte entspricht der Komposition der Bilder: eine Centralfigur beherrscht alle andern.

Perino del Vaga, dessen schätzenswertes decoratives Talent Rafael sehr zu statten kam, malte später selbstständig die mythologischen Fresken des Palazzo Doria in Genua, Varianten dessen, was er unter Rafals Oberbefehl in der Farnesina und den Loggien gab. Daniele da Volterra erscheint in der Kreuzabnahme, die er für die

Kirche Santa Trinità dei Monti malte, ebenfalls als treuer Anhänger des Rafaelstils. Und sein Louvrebild des David, der den Goliath köpft, wurde lange dem Michelangelo zugeschrieben. Eine Vorliebe für das Kolossale für wilde, Bewegungen und geschwellte Muskeln ist an die Stelle „edler Einfachheit“ getreten.

Die Formenwucht Michelangelos verbunden mit ausladender Bewegung und obscoener Sinnlichkeit, ergiebt Giulio Romano. Gerade er war Lieblingsschüler Rafaels gewesen und wurde später dessen brauchbarster Gehilfe. Das Meiste, was in der Stanza dell' Incendio, in der Farnesina und im Konstantinsaal unter Rafaels Namen geht, auch viele Tafelbilder aus Rafaels später Zeit, die „Perle“ in Madrid, die Margarete des Louvre, das Porträt der Johanna von Aragonien sind — im manuellen Teil — Giulios Werke. Noch bei Rafaels Tode brachte er die Transfiguration und die Krönung der Maria zum Abschluß. Keiner von den Schülern hat sich dem Stil Rafaels so vollständig angeschlossen, obwohl er schon damals dessen Ausdrucksweise ins Derbere, Knotige übertrug. In seinen späteren Werken ist von der Schülerschaft nichts mehr zu merken. Ungestüme Hast tritt an die Stelle der Sanftheit. Schon seine Marienbilder sind voll michelangelesken Elementen: die Madonnen gewaltige Weiber von großen Formen, das Christkind ein kräftiger Bube mit lebhaften, komplizierten Bewegungen. Noch weniger lassen seine Fresken im Palazzo del Té in Mantua an seine rafaelische Vergangenheit denken. Viel Muskelkraft, viel faustfertige Bravour und Derbheit sind die Kennzeichen der Bilder, in denen er die Liebesgeschichten Psyches und anderer Olympier schildert. Besonders der Gigantensaal enthält das Kühnste und Wildeste, was Giulios starke Hand

geschaffen. Am Gewölbe blickt man in ein perspektivisches Scheinpanorama hinauf: eine jonische Säulenhalle mit gewaltigem Kuppelbau, der den Thron Jupiters umschließt. Der ganze Olymp mit allen Göttern und Göttinen ist in Erregung. Denn die Giganten stürmen, von der Wand aus, den Himmel. Blitze zucken hernieder, Tempel mit ihren Säulen uud Mauern erschlagen die Frevler. Jede Gliederung der Flächen fehlt, so daß die Flut der Gestalten fessellos sich über Wände und Decke ergießt. Sogar die Grenze zwischen Fußboden und Wänden ist aufgehoben. Giulio ließ den Boden mit Steinen pflastern und setzte sie durch Malerei an der Unterwand fort, um die drastische Illusion zu steigern.

Nicht lange dauerte es, so lenkte die florentinische Schule in die nämliche Bahn. Man kann, um die Meister zu kennzeichnen, gar nicht von ihnen sprechen, nur von den Vorbildern, denen sie folgen. Francesco d'Ubertino genannt Bacchiacca malte Möbeldekorationen im Sinne des Quattrcento, gab aber seiner Farbe das duftige, weiche Grau, das erst del Sarto in Schwung gebracht. Francia Bigio, als Freskomaler, mit del Sarto in der Annunziata und im Scalzo thätig, ist außer durch Möbeldekorationen hauptsächlich durch Bildnisse bekannt, die Leonardos Mona Lisa fein variieren. Puntormo, gleichfalls ein guter Porträtist, wußte in früheren Werken, wie der Verkündiung von 1516 den durchsichtig silbergrauen Ton del Sartos zart zu treffen, ging aber später — in dem Martyrium der Vierzig Heiligen der Pittigallerie — zur bombastischen Nachahmung Michelangelos über. Ridolfo Ghirlandajo, anfangs dem Rafael sehr ähnlich, wiederholte später mit handwerklicher Schwere, was er in seiner Jugend frisch und geistvoll gesagt. Sieht man Werke von Francesco

Granacci, so denkt man, wenn sie seiner Jugend angehören, an Domenico Ghirlandajo, wenn sie aus seinem Alter stammen, an Rafael oder Michelangelo. Giuliano Bugiardini, Giovanni Sogliani, Domenico Puligo, und wie sie alle heißen — es sind sämmtlich sympathische Maler, aber ihre Werke nur Reflexe derjenigen, die die maßgebenden Meister schufen.

Je mehr das Jahrhundert vorrückt, desto spärlicher wird künstlerische Eigenart. Wohl hält die Porträtmalerei noch eine Zeitlang sich frisch. Broncino namentlich hat eine Reihe von Bildnissen hinterlassen, die nicht nur den Charakter der Hofmalerei für ganz Europa bestimmten, sondern in ihrer ernsten Gediegenheit noch den besten Traditionen der Primitiven entsprechen: scharf wie Medaillen herausciseliert, distinguiert in der Auffassung, vornehm in der Farbe. Doch selbst dieser Meister erscheint nur als Ausläufer der langen Reihe großer Bildnismaler, die die vorausgegangene Epoche hervorgebracht. Was er noch konnte — eine menschliche Physiognomie in charaktervoller Wahrheit wiedergeben — wollten und konnten die späteren nicht mehr. Hatte das 15. Jahrhundert mit seinen Bürgerkämpfen, die jedem Bauernjungen gestatteten Herzog zu werden, mit seiner kühnen Rücksichtslosigkeit und seinem schrankenlosen Gefühl persönlichen Wertes auch die individuellsten Porträts entstehen sehen, so gab das 16. Jahrhundert, das die freien Gemeinwesen, den Geist des Individualismus vernichtete, auch den Bildnissen ein uniformes Gepräge. Typen treten an die Stelle der Persönlichkeiten. Oder man vermeidet die Porträtmalerei ganz, da sich die Abhängigkeit vom Modell nicht mit dem Streben nach idealer Schönheit verträgt.

Was sich ringsum ausdehnt, ist eine große, gleichförmige

Wüste. Es wird viel, sehr viel gemalt. Selbst die Aufgaben, die Julius II. und Leo X. stellten, erscheinen unbedeutend gegenüber den Riesenwerken, die in der zweiten Hälfte des Cinquecento entstehen. Alle mythologischen, alle historischen Stoffe wurden in Farben umgesetzt. Aber so viele Figuren auf den Bildern vorkommen, es werden immer die nämlichen Clichés mit anderer Unterschrift abgedruckt. Die Antike steht selbstverständlich im Mittelpunkt des Interesses, und es ist seltsam, wie willfährig sie jederzeit den modernen Künstlern entgegenkam. Im Beginn des Jahrhunderts, als der Geschmack zum Sanften, Edlen neigte, lieferte sie aus dem Erdboden den Apoll von Belvedere. Um die Mitte des Jahrhunderts, als alles zu barocker Verwilderung drängte, feierten der farnesische Herkules und der farnesische Stier ihre Auferstehung. Diese römischen Kopien lysippischer Originale, die durch ihre Schwere und Vulgarität sich kennzeichnen, zogen eine ganze Generation in ihren Bann. Der Kopf der Werke ist die ewig gleiche Variante jenes absoluten Schönheitsideals, wie es die Antiken der spätgriechischen Verfallzeit vorschreiben, der Körper kein Organismus, sondern eine Zusammenstellung bombastisch angeschwellter, effektvoll in Gegensatz gebrachter Glieder. Da das maßgebende Werk der Antike zufällig ein Herkules ist, glauben auch die Modernen ins Kolossale gehen zu müssen und schaffen keine Menschen mehr, sondern Riesen.

Zu der bombastischen Formgebung kommt das Deklamatorische des Gedankens. Keiner sagt mehr kurz, was er sagen will. Er schreit es mit rhetorischem Pathos in die Welt. Christus kann nicht beim Abendmahl sitzen, ohne daß er krampfhafte, theatralische Bewegungen macht. Die Diener mit den Speisen laufen im Sturmschritt die Treppe

herauf. Die Jünger schwenken die Arme uud verdrehen den Leib. Andere fühlen, daß solche Bravourstücke auf die Dauer langweilig sind. Doch je mehr sie raisonieren und Regeln befolgen, desto eintöniger werden die Werke: geometrische Konstruktionen von allgemeiner, formelhafter Schönheit, die sich untereinander, so wenig wie die Beweise eines mathematischen Lehrsatzes unterscheiden. Es ist bezeichnend, daß gerade damals die Kunstgeschichtschreibung begann. Die historische Thätigkeit Vasaris ist der Abschluß der ganzen Entwicklung. Die Zeit hat selbst das Gefühl, daß ihre schöpferische Ader versiegt ist, blickt im Geiste zurück und repetiert das Geleistete.

12. Roma caput mundi.

So groß war der Zug der Centralisation, der durch das Jahrhundert ging, daß auch die anderen Länder sich in die Botmäßigkeit der ewigen Stadt begaben. Italien marschierte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Spitze der Civilisation. Italienische Generäle gewannen Schlachten für den Kaiser, den König von Frankreich, den König von Spanien. Italienische Aerzte wurden bis nach Schottland und in die Türkei berufen. Italienische Gelehrte unterrichteten an allen Universitäten Frankreichs, Deutschlands und Englands. Die italienische Sprache, noch im 15. Jahrhundert wenig verbreitet, war die Umgangssprache der vornehmen Welt geworden. Aretino, der venetianische Pamphletist, erhob seinen Tribut bei den gekrönten Häuptern von ganz Europa. Auch künstlerisch wurde Italien für alle Länder maßgebend. Wie an den verschiedensten Höfen italienische Meister beschäftigt sind, glauben die nordischen Maler, nur im Süden Erleuchtung zu finden. Ein Heim-

weh nach Italien, wie zu Goethes und Carstens' Tagen, erfaßte die Besten und ließ sie nicht ruhen, bis sie das Land ihrer Träume erreichten. Unter Entbehrungen und Mühen, unterwegs um ihr Brot arbeitend, pilgerten sie nach Rom wie nach einem heiligen Quell und wollten es nicht mehr verlassen, wenn sie einmal dort waren. Dürers Worte: „O wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", waren allen aus der Seele gesprochen. Denn nicht nur die Kunst Italiens bewunderten sie. Sie beneideten die Künstler selbst, diesen Rafael, dessen ganzes Leben ein Triumphzug war, Michelangelo, der Päpste als seinesgleichen behandelte, Tizian, dem Kaiser Karl den Pinsel aufhob. Sie sehnten sich hinweg aus kleinbürgerlicher Enge, aus der philisterhaften Beschränktheit des Nordens, wollten teil haben an einem großen, freien, würdigen Menschentum.

In den Niederlanden, wo überhaupt eine Art lateinischer Renaissance das ganze Geistesleben überflutete, begannen die Romfahrten am frühesten, und ein Künstler namentlich, der ritterliche Romantiker Jan Scorel, ist ein echter Typus dieses kosmopolitischen Geschlechts. Viel Sinn für Grazie und ein feines landschaftliches Empfinden war ihm in die Wiege gelegt. Alte knorrige Bäume, Eichen und Tannen kommen auf allen seinen Werken vor. Schon bevor er südlichen Boden betreten, träumt er von majestätischen Bergzügen, von Cypressen und Pinien. Dann ergreift er den Wanderstab. Lange verweilt er in Deutschland, noch länger in Kärnten, wo er das Altarbild von Obervillach malt und sich in das Töchterlein des Schloßherrn verliebt. Mit einer Gesellschaft niederländischer Pilger geht er von Venedig nach Palästina — eine Reise, die für die Landschaftsmalerei eine

Entdeckungsfahrt wurde. Denn noch Patinier setzte, um seinen Landschaften biblischen Charakter zu geben, phantastische Scenerien zusammen. Scorel als erster malte das heilige Land. Seine Taufe Christi in Harlem muß wie eine Offenbarung auf Menschen gewirkt haben, für die der Orient noch eine unerschlossene ferne Märchenwelt war. Nach Italien zurückgekehrt, ist er berufen, eine merkwürdige Rolle im Kunstleben zu spielen. Scorels Landsmann Hadrian von Utrecht, der Erzieher Karls V., hatte den päpstlichen Stuhl bestiegen und ernannte Scorel zum Direktor des Belvedere. Drei Jahre verlebt er im Vatikan, in jenen Stätten, in denen unsichtbar noch der Geist Rafaels schwebte. Was er später, als Domherr in Utrecht, schuf, ist wie ein wehmütiger Nachklang dieser römischen Eindrücke.

Ueberaus fein sind die landschaftlichen Hintergründe seiner Madonnen. Die römischen Villen fesseln ihn in ihrer melancholischen Mischung von Alter und Jugend, von Pracht und Verfall. Aquädukte sieht man, überwuchert von Schlinggewächsen, deren Zweige müde an verwittertem Gemäuer herabhängen; Ruinen und stehende Gewässer, in denen braunes Farnkraut und epheuumwundenes, welkes Strauchwerk sich spiegelt. Aber auch als Frauenmaler ist er einer der feinsten des Nordens. Nur wenig schöne Frauen hatte bisher die nordische Malerei geschaffen. Bei den alten Niederländern giebt es nur verkümmerte Matronen. Es ist, als hätte erst das Alter, der Verfall, das Faltige, Runzlige die Maler gereizt. Auch die paar Nürnbergerinnen, die in Dürers Handzeichnungen vorkommen, sind so grobknochig und herb, die aufgeputzten Dirnen Cranachs so reizlos, daß man meint, schöne Mädchen habe es damals im Norden gar nicht gegeben. Was die Künstler freut, ist, harte Physiognomien

scharf und schneidig zu zeichnen. Die Freude am Weichen, Duftigen, Backfischhaften kennen sie nicht. Scorel, der geistliche Herr, der ohne Agathe von Schönhoven nicht sein konnte, hatte einen feinen Sinn für das Weibliche. Mag er Maria oder Magdalena malen, seine Frauen sind schlanke, elegante Erscheinungen von klassischem Linienschnitt. Mit zärtlicher Verliebtheit zeichnet er die harmonischen Linien eines jungen Halses, duftiges Haar, das über die Stirn sich kräuselt. Mit Kennerschaft ordnet er den zarten Schleier, die Puffärmel, das Collier. Er brachte den Niederländern, die bisher nur nonnenhafte Frauen kannten, ein neues Ideal von bestrickender weltlicher Grazie.

Welcher Zusammenhang ist zwischen ihm und dem liebenswürdigen Unbekannten, den man den „Meister der weiblichen Halbfiguren“ nennt? Er hat viel Aehnlichkeit mit Scorel, nur ist er noch stiller, noch zaghafter: der Luini des Nordens, ein milder Träumer, der nur ganz zarte minnigliche Worte sagt. Das Leben verläuft bei ihm wie ein schöner Tag, unter Begleitung sanfter Musik. Junge Mädchen malt er, die am Spinett musizieren, einen Pokal halten, bei ihren Noten träumen. Es liegt etwas jung Harmloses und doch Thränenschimmerndes über seinen graziösen delikaten Werken. Man möchte sagen, er habe das Weib mit den Augen des Gymnasiasten gesehen, der zum erstenmal liebt. Denn sie sind engelrein, von blumengleicher Grazie, diese sanften, stillen Kinder mit ihren leisen Bewegungen, ihren lilienweißen Händen und reinen Stirnen, über die sich so keusch die schlicht gescheitelten braunen Haare legen. Bilder wie diese lassen sich nicht beschreiben, nur empfinden. Man bewundert sie still. Das ist wohl auch die höchste Wirkung, die der Künstler selbst erstrebte, der

vielleicht gar kein Berufsmaler war, so still, so unbemerkt durchs Leben ging, daß alles, was wir von ihm wissen, einzig in seinen Werken beschlossen liegt.

Jan Gossart genannt Mabuse, der schon vorher die Wanderung nach Italien antrat, hat namentlich als Maler des Nackten wichtige Dienste geleistet. In seinen Jugendwerken, wie dem Reisealtärchen in Palermo, war er noch zierlicher Miniaturmaler im Sinne des Gerard David. Dann verrät sich in dem „Christus am Oelberg", wie die ausgelebte Gotik in barocke Verwilderung übergeht. Das italienische Frauenideal beginnt auf ihn zu wirken, und er malt die allerliebste Goldwägerin der Berliner Galerie, die an den Meister der weiblichen Halbfiguren anklingt. Auch in seinen größeren Altarwerken, wie dem „Christus bei Simon" im Brüsseler Museum, beginnt die Renaissance sich mit der Gotik zu mischen. Manche Figuren weisen in ihrem strengen Naturalismus, in ihrer steifen Eckigkeit auf alte Zeiten zurück. Doch daneben stehen andere, die in ihrer weichen Formenglätte aus Rafaelschen Bildern geschnitten scheinen. Selbst die Architektur des Hintergrundes, in ihrer Vereinigung von Gotik und Renaissance, kennzeichnet den Uebergang. Und in den folgenden Werken, mehreren Madonnen, der Münchener Danae, dem Prager Dombild, hat er sich ganz auf den Boden des Cinquecento gestellt, obwohl ihn ein kleinlicher Zug noch immer von den Romanen unterscheidet. In den lebensgroßen nackten Figuren, die er am Schlusse seines Lebens schuf, ist auch dieser Rest gotischer Verzwicktheit beseitigt. Mächtig wie eine antike Marmorgruppe heben die Gestalten Neptuns und Amphitrites von der Cella eines antiken Tempels sich ab. Gewiß sind sie kalt, akademisch, empfindungsleer. Aber das liegt im Wesen

des späteren Cinquecento. Hätte Mabuse im Stil seiner Jugendzeit weiter gearbeitet, so wäre er ein gotischer Nachzügler. Indem er die Probleme angriff, die das Cinquecento stellte, hat er eine geschichtliche Mission erfüllt. Ohne Mabuses Amphitrite wäre Rubens' Andromeda kaum gemalt worden.

Auch in den Werken Barend van Orleys ist ein Schwung, ein flüssiger eleganter Wurf, der ihm eine wichtige Stelle unter den niederländischen Renaissancemeistern sichert. Es ist nicht richtig, bei diesen Malern von „Verleugnung des nationalen Stils" zu reden. Denn ein Stil gehört nie einem Volk, sondern nur einer Zeit. Sie folgten, indem sie aus Gotikern Cinquecentisten wurden, lediglich dem Geschmack der Epoche, sind auch nicht schlechter als die gleichzeitigen Italiener. Nur bieten sie für persönliche Charakteristik keine Handhabe. Denn da es im Wesen des Idealismus liegt, das Individuelle auszulöschen, das Persönliche dem Absoluten unterzuordnen, ist auch bei ihnen die Folge, daß die Eigenart des Einzelnen immer mehr zurücktritt und ein allgemeines gleichförmiges Schema bleibt. Es wiederholt sich in den Niederlanden dieselbe Entwicklung, wie in Italien.

Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehen sehr energische Bildnisse. Denn der Porträtmaler kann sich nicht darauf beschränken, den „Menschen an sich" zu malen. Nur aus der Wiedergabe persönlicher Züge ergiebt sich die „Aehnlichkeit". Joost van Cleve, Antonis Mor, Frans Pourbus und Nicolas Neufchatel gehen im Stil mit Broncino parallel. Sie sind gesunde, kraftvolle Realisten, die wie ihr Vorgänger Massys keine Verallgemeinerung, keine Retouchen kennen. Nur in dem

freieren Hauch, der ruhigen Würde ihrer Bildnisse zeigt sich die italienische Schulung.

Den Erzeugnissen der großen Malerei fehlt jedes persönliche Gepräge. Michael Coxie wurde der vlämische Rafael, Frans Floris der vlämische Michelangelo genannt. Schon durch diese Beinamen ist angedeutet, daß sie nichts sagten, was nicht von Rafael und Michelangelo schon besser gesagt war. Marten de Vos, Dionysio Fiamingho, Georg Hoefnagel, Barthel Spranger, Marten Heemskerk, Cornelis Cornelissen — es gilt von ihnen allen das gleiche. Sie bedeckten gewaltige Flächen mit ihren schönen, aber kalten Figuren, dienten nicht der Kunst, sondern bedienten sich fertiger Clichés, um alle Aufträge, die ihnen zugingen, ebenso tadellos wie schablonenhaft zu erledigen. Und geht man von den Niederlanden in die anderen Länder, so wechseln wohl die Namen der Schauspieler. Aber das Stück, das aufgeführt wird, ist immer dasselbe.

Die Stille des Grabes liegt über Deutschland. Hier hatten schon die Wirren, die der Reformation gefolgt waren, der Kunst den Boden entzogen. Die wenigen süddeutschen Fürsten, die noch in der Lage waren, den Mäcen zu spielen, riefen entweder Ausländer herbei oder sie kauften alte Meister. Es entstanden die Kunstkammern, die den Grundstock der Münchener und Wiener Galerien bilden. Die wenigen Maler, die es überhaupt noch in Deutschland giebt, machen den Weg, wie die Niederländer. Bartel Bruyn, der letzte Ausläufer der Kölnischen Schule, übernimmt die Rolle Mabuses. Seine Bildnisse gehören neben Holbeins und Ambergers Werken zu den besten Erzeugnissen deutscher Porträtkunst. In seinen religiösen Bildern setzt er anfangs den Meister

des Marientodes fort, um sich später in die Nachfolge Rafaels zu stellen. Christoph Schwarz von München machte in Venedig seine Schule durch. Sein Familienbildnis der Münchener Pinakothek hat noch die Schlichtheit, die stramme Ehrlichkeit altdeutscher Kunst, aber zugleich eine koloristische Harmonie, eine breite Mache, die er Tizian dankt. Auch in seinen Altarwerken erklingen die vollen sonoren Accorde der venetianischen Meister. Johann Rottenhammer ist kleinlicher, niedlicher, von gefällig oberflächlicher Anmut. Der Bedarf an dekorativen Arbeiten wurde durch Joseph Heinz und Hans von Aachen gedeckt, Pinselvirtuosen, deren Kunst auch niederländisch oder italienisch sein könnte.

Die französische Malerei hatte im 15. Jahrhundert mit Jean Foucquet sehr originell begonnen. Denn obwohl er in Italien war, läßt sein Hauptwerk der Berliner Galerie, wie Etienne Chevalier, der Günstling Karls VII. und der Agnes Sorel, von Stephan, seinem Namensheiligen, dem Schutze der Madonna empfohlen wird, eher an Goes als an italienische Meister denken. Und das dazu gehörige Antwerpener Bild hat eine specifisch französische Note. Maria ist unter den Zügen Agnes Sorels dargestellt, in knappem Modekleid und fürstlichem Hermelin, dem Kinde die Brust reichend. Ein pikantes Pariser Parfüm ist über das Werk gebreitet.

Im 16. Jahrhundert arbeiteten noch die beiden Clouet, Jean und François, in diesem älteren Stil. Jean Clouet, bis 1540 Hofmaler Franz' I., geht etwa mit Holbein parallel in der photographischen Treue, mit der er die Physiognomien spiegelt. François Clouet, der 1540 seinem Vater als Hofmaler folgte, hat dieselbe strenge, feste Art, nur daß er weltmännischer, vornehmer ist, mehr an Broncino als an Holbein anklingend.

In der großen Malerei hatte sich unterdessen derselbe Scenenwechsel wie allerwärts vollzogen. Schon durch die italienischen Feldzüge der französischen Könige am Schlusse des 15. Jahrhunderts wurde die künstlerische Verbindung mit Italien hergestellt. Karl VIII. und Ludwig XII., die wegen des mailändischen Herzogtums Krieg führten, nahmen nicht nur ihre eigenen Maler, wie Jean Perréal, nach Italien mit, sondern veranlaßten auch italienische Künstler, nach Frankreich überzusiedeln. Es genügt, den einen großen Namen Leonardo zu nennen. Mit Franz I. begann die eigentliche italienische Renaissance. Ein ganzes Heer italienischer Künstler wurde nach Frankreich berufen, um die neuerbauten Schlösser zu dekorieren. Fontainebleau namentlich — derselbe Ort, wo im 19. Jahrhundert Millet und Rousseau, Corot und Diaz malten — wurde der französische Vatikan. Rosso, Primaticcio und Niccolo dell'Abate leiteten die Arbeiten, Maler, an deren Werken man in Italien gleichgültig vorübergeht, und die dadurch, daß man sie in Frankreich sieht, nicht besser werden. Von Franzosen folgte ihnen Jean Cousin, ein schnell schaffender Künstler von großem Wissen, dessen „Jüngstes Gericht" manch brillanten Theatereffekt enthält. Und lehrreich ist, die späteren Dekorationen des Fontainebleauer Schlosses mit den früheren zu vergleichen. Die Meister, die für diese neuen Arbeiten berufen wurden, waren keine Italiener, sondern Niederländer. Aber Hieronymus Francken, der Chef der niederländischen Kolonie, war Schüler des Michelangeloschülers Frans Floris. Man bemerkt daher beim Durchschreiten der Säle gar keinen Unterschied zwischen den italienischen und den niederländischen Werken.

Das Centralisationssystem des Cinquecento hat zu einer

vollständigen Uniformierung der Kunst geführt. Alles ist elastisch, abgeschliffen und weltgewandt. Aber wie auf ihren Selbstbildnissen die Künstler der verschiedensten Länder sich ähnlich sehen — alle haben dasselbe Phantasiekostüm und die nämliche deklamatorische Attitude —, fehlt ihrer Malerei das individuelle Gepräge. Nur die Inschriften sagen, daß dieses Werk von einem Deutschen, jenes von einem Niederländer, jenes von einem Franzosen herrührt. Was man sieht, ist immer das gleiche: allgemeine ideale Formen, typische Gesichter, zeitlose Gewandung, regelrecht abgewogene Komposition, gleichmäßig kaltes Ceremoniell im Ausdruck der Gefühle. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bedeutet trotz aller Fruchtbarkeit eine Zeit der Abspannung, der Müdigkeit, der Erschöpfung. Die Renaissanceideale waren entgeistigt und neue noch nicht gegeben. Obwohl die großen Meister tot waren, arbeitete man mit ihren Gedanken, führte, was bei ihnen Ausdruck der Persönlichkeit war, auf wissenschaftliche Regeln zurück. Noch im Beginne des Jahrhunderts hatte jedes Land, jede Landschaft ihre Kunst gehabt. Jetzt ist eine Weltsprache, ein Kunstvolapük an die Stelle der Dialekte getreten. Eine neue Entwicklung konnte für die Malerei erst kommen, wenn eine große Kulturbewegung ihr neuen Inhalt gab, andere Aufgaben, andere Ziele ihr zeigte. Diese neuen Ideale wurden durch die Gegenreformation gegeben.

IV. Venedigs und Spaniens Kampf gegen Rom

13. Lorenzo Lotto.

Der Gang der Kunst war im 16. Jahrhundert ganz der nämliche wie im 15. Auf die große heidnische Renaissance folgt eine kirchliche Reaktion. Und wie sich damals der Orkan, der mit Savonarola herniederplatzte, lange vorher durch Blitz und Donner ankündigte, reichen die Anfänge der Gegenreformation in die 20er Jahre des Jahrhunderts zurück. Man beobachtet, wie in das Schaffen der Renaissancemeister plötzlich ein fremder Ton hineinklingt, wie mit der antiken Heiterkeit, der hellenischen Formenfreude ein seltsam visionäres, aufgerütteltes Element sich mischt. Michelangelos Gestalten scheinen wie von Alpdrücken verfolgt, als ließe der Gedanke an den Nazarener sie nicht ruhen. Die Augen des Johannes in Fra Bartolommeos Grablegung, die Augen des Täufers in der Madonna di Foligno, die Cäcilies und der Madonna di San Sisto — sie verraten, daß selbst diese Meister berührt wurden von der kirchlichen Strömung, deren Wellen von Deutschland nach Italien herüberschlugen. Nur blieb bei ihnen die Berührung äußerlich. Die paar Tropfen Christentum mischten sich nicht mit dem hellenischen Blute.

Anders lagen die Verhältnisse in Venedig. Venedig war seit seinem Bestehen eine kirchliche Stadt, eine byzantinische Enklave auf italienischem Boden. Während des ganzen Quattrocento blieb es ein Bollwerk gegen die Renaissance. Selbst nachdem von auswärts — durch Gentile da Fabriano und Pisanello — die weltlich realistische Kunst

eingeführt war, hielt die einheimische Schule von Murano an den mittelalterlichen Traditionen fest. Am Schluß des Jahrhunderts, als die Savonarolaströmung Italien überflutet, benutzt Crivelli die Gelegenheit noch einmal den Byzantinismus herauf zu beschwören. Freilich, nun folgt eine Zeit, da Venedig einer Insel der Cythere gleicht, von erdentrunkener Sinnlichkeit, von rauschender Festeslust durchwogt. Keiner denkt mehr an den Himmel. Die Erde selbst ist zum Himmel geworden. Gondolieri singen, schöne Frauen lachen. Jeder ist reich, jeder stolz und glücklich. Es ist eine weiche, sinnlich schwüle Luft — das malt Giorgione; ein majestätisch festlicher, stolz vornehmer Glanz — das malt Tizian. Doch mögen diese Werke den Höhepunkt venetianischer Kunst bedeuten — unter den Führern der Bewegung war kein Venetianer. Aldus Manutius, der Venedig zum litterarischen Centrum des Humanismus machte, stammte aus Florenz. Alle Künstler kamen von der Terra Ferma: Giorgione aus Castelfranko, Palma aus Serinalta, Tizian aus Pieve. Selbst diese Meister wahren in ihren antiken Bildern einen heiligen Ernst. Nichts Lüsternes giebt es, wie bei Correggio, nichts Wollüstiges, wie bei Sodoma. Tizian, der Heide, malt zugleich jene Magdalenenbilder mit dem Totenkopf, die wie ein Vorklang der Jesuitenkunst anmuthen. In keinem antiken Bild, sondern in der Dornenkrönung klingt das Schaffen des Meisters aus. Sebastiano hat in Rom nichts Antikes, nur Wunder und Marthyrien gemalt. So gern man bei dem Worte Venedig an Mandolinenklang und Sonnenschein denkt, der erste Eindruck ist die schwarze Gondel, die düster wie ein Totenwagen über die dunkelgrünen Lagunen gleitet. Düster, ernst ist der Charakter der Paläste. Dumpf und feierlich klingen die Glocken von Murano. So blieb

für Venedig der Paganismus eine Episode. Den Renaissancemeistern, die von auswärts stammten, steht schon zu Beginn des Jahrhunderts ein geborener Venetianer als Nachfolger Savonarolas und Vorbote Caraffas gegenüber. Lorenzo Lotto wandelt inmitten jenes sinnenfrohen Geschlechtes wie ein Bußprediger, wie ein Gespenst daher. Seine Bilder klingen in den jubelnden, bacchantischen Hymnus seiner Zeitgenossen dumpf wie die Glocken von Murano herein.

Auch Lotto ward als junger Mensch von den Ideen der Renaissance berührt. Den Reigen seiner Werke eröffnet die Danae einer englischen Sammlung, der man sich nicht wundern würde im Böcklinwerk zu begegnen. Ein grüner Anger ist dargestellt, auf dem, wie bei Böcklin, gelbe, blaue und weiße Blümchen wachsen. Rings Bäume, die fein und geradlinig, wie auf Böcklins „Sommertag“, sich in den blauen Aether erheben. In der Mitte der Wiese sitzt ein Mädchen in weißem Gewand und nimmt in ihrem Schoß den goldschimmernden Regen auf. Ein kleiner, bocksfüssiger Satyr lauscht hinter dem Baum. Doch schon das nächste Bild gehört einer andern Geisteswelt an. Am Abhang eines steil emporsteigenden Felsens kniet halbnackt vor dem Kreuze des Heilandes ein Einsiedler. Rabenschwärme flattern über seinem Haupt, während er die Geißel in der Faust büßend sich kasteit. Hieronymus ist Lottos zweiter Held, der alte Mann, der von der Menschheit sich abwendet, um in der Einsamkeit Ruhe zu finden, der müde Greis, auf dem die Vergangenheit mit ihrem erdrückenden Gewichte lastet.

Lotto, der Sohn des konservativen Venedig, warf sich zum Bannerträger der großen kirchlichen Vergangenheit auf. So erkärt sich der seltsame Archaismus seiner frühen Werke. Die Giorgione, Tizian und Palma wurden, als er

seine Thätigkeit begann, noch als fremde Eindringlinge betrachtet. Selbst Giovanni Bellini galt als Abtrünniger der religiösen Kunst, die seine Vorgänger, die Muranesen, noch in ihrer Majestät und byzantischen Feierlichkeit begriffen. An diese klammert daher Lotto sich an. Er steht im 16. Jahrhundert zu Tizian und Giorgione ebenso wie im 15. Crivelli zu Bellini. Sein Ideal ist Alwise Vivarini, der letzte Ausläufer der alten Schule von Murano, der in den Tagen des Giovanni Bellini noch einmal das Evangelium der Weltentsagung, das Evangelium des Byzantinismus kündete.

Die Bilder in Neapel, der Borghesegalerie und Asolo sind die hauptsächlichsten Dokumente seines muranesischen Stils. Cima, der Bellinischüler, hatte den Thron Marias statt in ernster Kirchennische in freier Landschaft errichtet. Bellini schon, sein Lehrer, hatte mit der alten Form der Flügelaltäre, den Predellen und Lünetten gebrochen, seine Altarbilder als einfach monumentale Tafeln im Sinne des Cinquecento behandelt. Giorgione hatte einen weiteren Schritt gethan, der Madonna nicht die Demut der Gottesmagd, sondern den Liebreiz des irdischen Weibes gegeben. Nichts von alledem bei Lotto. In einer Kirchennische von ernst düsterer Architektur, streng in der Mitte steht der Thron Marias. Oder auf kleineren Bildern wachsen die Gestalten aus dem Nichts, aus schwarzem Hintergrund hervor. Stets hält er an der mittelalterlichen Form des Flügelaltars und der Predellen fest. Ernst, von unnahbar byzantinischer Hoheit ist Marias Ausdruck, finster und schreckhaft das heilige Gefolge, das sich um ihren Thron vereint. Die wilden Wüstenmenschen Castagnos und des alten Donatello, die asketischen Einsiedler und fanatischen Bußprediger des Savonarolajüngers

Botticelli feiern in Lottos Werken ihre Auferstehung. Namentlich die Leargestalt des greisen Onofrius auf dem Bilde der Galerie Borghese wirkt wie ein Nachklang aus der aufgerüttelten Zeit, als der greise Donatello die wilden Reliefe im Santo von Padua schuf, als Zoppo und Schiavone, Tura und Bartolommeo Vivarini ihre herb zelotischen Bilder malten.

Unterdessen war Alwise Vivarini gestorben. Keiner arbeitete mehr in Venedig, im Sinne der alten Zeit, und allein zu stehen fehlte Lotto die Kraft. So erklärt sich die brüske Wandlung, die er plötzlich durchmacht. Er suchte, nachdem die muranesische Kunst ins Grab gesunken, nach anderen Vorbildern, die über jeden Zweifel erhaben wären. Keine Kunst konnte kirchlicher, fester begründet sein, als die, der der Statthalter Christi selbst seinen Segen gab. So macht er sich auf und pilgert nach Rom. Nicht in die ewige Stadt, die Stadt der Antike, sondern in das Centrum der Christenheit. Die römischen Ideale, die der Papst billigt, sollen die seinen werden. Doch nachdem er vier Jahre lang, von 1508/12 in der Nähe Rafaels gearbeitet, ist das Ergebnis das nämliche wie zwanzig Jahre vorher bei Savonarola. Gerade das, was er in Rom sah, hatte den reformatorischen Eifer des Dominikanermönches entzündet. Der Libertinismus, der an heiligster Stätte herrschte, bestärkte ihn in dem Glauben, daß ein neuer Prophet kommen müsse, die Kirche vor dem Untergang zu retten. So fühlte auch Lotto gerade im Verkehr mit den römischen Künstlern, daß an der christlichen Kunst, wie man sie dort betrieb, gar nichts Christliches war, daß sie dem, was einst die Kirche verehrt, noch viel ferner stand, als all jene Werke der Bellini, Tizian und Giorgione, die er zu Hause mit so ängstlichen Augen betrachtete.

Das Bild des heiligen Vincenzo Ferrer, das er für den Altar von Recanati malt, ist wie ein Blitz der Gegenreformation, der in die venetianische Renaissance hereinzuckt. Nicht nur das Thema kündigt den Geist des Ignatius von Loyola an. Denn Vincenzo Ferrer ist ein Heiliger, den die Spanier als apokalyptischen Propheten verehren. Auch der düster möndhische Zug, die aufgerüttelte Wildheit des Bildes hat mehr mit Zurbaran als dem Cinquecento gemein. Im Bartolommeoaltar von Bergamo hat sich sein Empfinden wieder beruhigt. Keine Kampfstimmung, sondern milde Resignation ist über das Werk gebreitet. Lotto hatte, wie es scheint, einen Halt gefunden in einer kirchlichen Bewegung, die sich gerade damals vollzog. Schon während des Pontifikates Leos X. hatte eine Art Freimaurerbund sich gebildet, dem vornehme Herren und feingebildete Frauen aus allen Teilen Italiens angehörten, „schöne Seelen“, die ebenso unbefriedigt von der heidnischen Philosophie wie von den Formen des offiziellen Kultus sich zu einem „pantheistischen Christentum“ bekannten. Ist Lotto Mitglied dieser „Vereinigung der göttlichen Liebe“ gewesen? Man möchte es glauben in Anbetracht der Werke, die er in den nächsten Jahren (1515—1524) schuf, als Bergamo, das stille Bergamo sein Wohnsitz geworden. Denn der Grundzug dieser Bilder ist ein pantheistisches Christentum. Er empfindet eine Leibesgemeinsamkeit mit allem Seienden. Die Natur, die ihm vorher im Sinne der Muranesen etwas Gottloses gewesen, die verfluchte Schädelstätte, auf der das Kreuz des Heilandes stand, wird ein vom Finger Gottes geschriebenes Buch, die große Allmutter, der Mensch und Tier, Baum und Blume ihr Dasein danken. Eine neue Religion hat sich ihm aufgethan, die an Spinoza anklingt oder an die ersten begeisterten Tage des Franzis-

kanerordens, als der Heilige von Assisi, in Reaktion gegen die starre Scholastik, das Evangelium der Liebe verkündete, die Liebe zu Gott auf die ganze Welt übertrug, Christus und Maria, die Menschen und Tiere, die Pflanzen und die Sterne am Himmel als seine Brüder und Schwestern bezeichnete.

Deutlich zeigt sich die Wandlung seiner Anschauungen im Madonnentypus. Bei den Muranesen war Maria finster und abwehrend. Bellini malte die Sibylle der Savonarolazeit, die mit großen Augen traurig ins Leere starrt, Tizian die feierliche Königin des Himmels. Bei Lotto ist sie nun die selige Mutter, die mit ihrem Knaben kost, in strahlendem Mutterglück ihre Wangen an die des Kindes preßt. Bilder, wie das Dresdener, enthalten für die Kunstgeschichte nichts Neues, denn ähnliches hatten Leonardo und Correggio gemalt, sind aber neu für die Malerei Venedigs, die der Madonna stets etwas willenlos Apathisches gegeben, zärtliches Mutterglück noch nicht gekannt hatte. Auch der Gegensatz von Reichtum und Armut ist überwunden. In den älteren italienischen Madonnenbildern ist Maria entweder seelenvoll, dann ist sie das arme Mädchen. Oder sie trägt kostbare Gewänder, dann ist sie hochfahrend, stolz. Lottos Madonuen sind reich gekleidet, Perlen schmücken ihr Haar, weiß und zart ist die Hand. Doch auch sie vibrieren von Gefühl. Nicht unter einem Bettlergewand nur, auch unter seidenem Mieder kann ein zärtliches Herz schlagen, die Liebe Gottes sich regen.

Diese Liebe überträgt sich auf die Landschaft. Nicht mehr in einer Kirche thront Maria. In Gottes freie Natur ist sie versetzt. Weit und grenzenlos dehnt die Landschaft sich aus, von Strömen durchzogen, die ins ferne Meer sich

ergießen. Und wie er in einem einzigen Bild die ganze Unendlichkeit des Alls zu malen sucht, bringt er dem Kleinen, den zarten Gebilden der Pflanzenwelt eine Beobachtung wie kein gleichzeitiger Venetianer entgegen. Da ragt ein Rosengebüsch voller Blüten über die Mauer herab. Dort bildet eine dichte Jasminwand den Hintergrund. Oder Blütenzweige sind über den Boden verstreut. Sind Innenräume dargestellt, malt er wie ein holländischer Stilllebenmaler die Becher und Bücher, die Leuchter und Kannen. Feines Licht durchzittert wie mit überirdischen Harmonien den Raum. Selbst seinen Fresken giebt dieser pantheistische Zug ein neues Gepräge. Während sonst die italienische Freskomalerei etwas großzügig Monumentales, den feierlichen Charakter des Wandteppichs wahrt, leugnet Lotto die feste Wand, giebt weite Ausblicke auf sonnenbeschienene Straßen und Plätze, wo hohe Häuser sich erheben und Menschen in alltäglichem Verkehre wandeln. Und während die anderen Meister ihre Werke architektonisch durch Friese und Pilaster begrenzen, sieht Lotto von jeder bildmäßigen Umrahmung ab, läßt — wie die Japaner in ihren Holzschnitten — nur Zweige von Weintrauben und Kirschen mitten in die Felder hereinragen.

Auch als Bildnismaler schlägt er Töne an, die man von keinem italienischen Porträtisten vernimmt. Alle anderen Porträts des Cinquecento sind feierliche Repräsentationsbilder. Die Menschen lassen sich nicht gehen, sondern geben sich so würdevoll, als fühlten sie die Augen der Welt auf sich gerichtet. Solche Leute, die in der Welt eine Rolle spielten, gab es in dem kleinen Bergamo nicht. Oder sie waren kein Verkehr für den stillen Lotto. Nur solche, die ihm lieb und wert geworden, bat er zu sich ins Atelier. Schon dadurch unterscheiden sich seine Bildnisse von denen Rafaels oder Tizians.

Während wir sonst das Italien des Cinquecento nur aus Bildern repräsentierender Männer kennen, malt Lotto Arbeiter des Geistes, eine Menschheit, die in Denken und Fühlen uns näher steht. Die dekorative Erscheinung ist ihm gänzlich gleichgültig. Er zeigt sie nicht, wie sie in der Welt sich bewegen, sondern wie der Mensch ist in jenen Stunden, wenn er Einkehr in sich selbst hält. Und er beschränkt sich nicht darauf, in ihren Mienen zu lesen, ihnen wie ein Beichtvater alle Geheimnisse zu entlocken. Oft ist es, als wollte er ihnen Ratschläge erteilen, sie beschwören und warnen: so wenn er dem Jüngling der Borghesegalerie einen Totenschädel unter Rosen- und Jasminblättern beigiebt oder auf dem Bilde des nervösen Mannes der Galerie Doria eine Grabplatte anbringt und darauf das Lebensalter des Dargestellten „38" wie die Inschrift eines Leichensteines notiert. Das Weib ist der Vampyr, der den Männern das Lebensmark aussaugt. Dieser Gedanke scheint durch seine Gruppenbilder zu gehen. Man betrachte etwa auf dem Londoner Werk das messalinenhafte Weib mit dem harten kalten Blick, und daneben den bleichen Mann mit den zitternden Händen, der so resigniert, so müde vor sich hinschaut.

Das wunderbare Bild des Palazzo Rospigliosi, das — wohl mit Unrecht — der Triumph der Keuschheit genannt wird, steht am Ende dieser ruhigen Schaffenszeit, die er in Bergamo verbrachte. Fünfzig Jahre ist er alt geworden und hat noch so wenig gesagt von dem, was den Jüngling durchzitterte. Er muß die Welt wiedersehen, sich unterrichten über das, was dort die Künstler bewegt. So macht er sich auf, zieht eine Zeit lang in den Marken umher, ist 1527 beim Sacco di Roma in der ewigen Stadt und kommt 1529 nach Venedig.

Zunächst war der Erfolg nur der, daß, was er um sich sah, sich in seinen Bildern zu einem seltsamen Potpourri verband. Er, der Grübler und Denker, ahmt Palma nach und wirft sich dem Tizian zu Füßen. Da aber scheint das Schicksal ihm günstig. Die reformatorische Bewegung begann. Neben den milden, versöhnlichen Contarini, der schon vorher für die Reform gearbeitet, stellte sich der finstere Neapolitaner Caraffa, der 1527, nach der Plünderung Roms, seine Wirksamkeit nach Venedig verlegte. In dem Garten neben dem Kloster San Giorgio Maggiore versammelten sich die Freunde allwöchentlich bei dem Abt Cortese. Gleichmäßig war der Adel, die Gelehrtenwelt, die Geistlichkeit vertreten. Nach Venedig blickten mit stiller Hoffnung alle, die eine Reform der Kirche ersehnten. Eine Reform der Kunst war zugleich beabsichtigt. Die rituell starren Formen der Byzantiner wurden von Caraffa den Malern wieder als wahrster Ausdruck kirchlich feierlicher Frömmigkeit empfohlen. So kommt in Lotto plötzlich ein ähnliches Kraftbewußtsein, wie es Botticelli fühlte, als Savonarola die Ideale seiner Jugend bestätigte. Auch er will predigen, auch er kämpfen. Er hat ein festes Ziel, einen Grund seines Schaffens gefunden! Begeisterung und Pathos durchglüht seine Werke: mächtige Bischofsgestalten, Kreuzigungen, Madonnen.

Doch vorläufig war der Paganismus noch stärker als Christentum. Contarini wurde von seinen Anhängern verlassen. Tizian, der in einigen Werken sich zum Christen bekannt, ging wieder seinen alten hellenischen Weg. Für Lotto bedeutete das den Zusammenbruch seiner Hoffnungen. An die allerältesten Meister klammert er hilfesuchend sich an: malt die Kreuzigung in Mailand, die düster wie ein Nachklang des Trecento anmutet, die Mailänder Pietà, die in

ihrem grimassierenden Schmerz an Crivelli streift, das Altarbild von Ancona, das barocke Wildheit mit muranesischem Archaismus eint. Das Altarwerk der Kirche San Giovanni e Paolo — menschliche Hände, die in zitterndem Heilsverlangen wie auf Lempoels' „Schicksal" sich emporrecken — schenkt er den Mönchen, damit sie ihn kostenlos begraben. Hieronymus, der Greis, der aus dem Weltgetümmel schied, bemächtigt sich wieder seines Geistes. Auch er will nichts mehr mit dem Profanen gemein haben, will fern von der Welt in einem stillen Winkel sich einnisten und als Eremit seine Tage beschließen. So verlost er den Bestand seines Ateliers — ein Bild der rationalen Seele, ein Bild des Kindes, das das Kreuz trägt, ein Bild des Kampfes zwischen Kraft und Glück — und zieht nach Loreto, wo er bei den Mönchen sich einkauft. Hier an heiliger Stätte starb Lotto als Märtyrer seines Glaubens. Er war gescheitert, weil sein Losungswort zu früh kam. Der Geistesrichtung, die in seinen Werken sich ankündigt, gehörte gleichwohl die Zukunft.

14. Tintoretto.

Im Jahre 1545 schrieb Pietro Aretino, der venetianische Litterat, an Michelangelo einen seltsamen Brief. Er mißbillige als Christ die Freiheiten, die sich der Meister bei der Behandlung des Jüngsten Gerichtes genommen. Welcher Skandal, daß ein solches Werk im größten Tempel der Christenheit, auf dem Hauptaltar Jesu stehe, in der heiligsten Kapelle der Welt, täglich vom Stellvertreter Christi betrachtet. Die Heiden selbst hätten eine Diana oder Venus schamhaft dargestellt. Michelangelo halte nicht das für nötig, deshalb passe sein Bild in eine Badestube, nicht in eine Kirche.

Es sei eine Blasphemie, den himmlischen Vater als Jupiter, die Heiligen als antike Heroen darzustellen, die Madonna zur Liebesgöttin, die christlichen Märtyrerinnen zu Hetären zu machen.

Daß dieses Schreiben aus Venedig kam, ist bezeichnend. Das alte, starre, byzantinische Venedig schickt sich an, bestimmend in den Entwicklungsgang der italienischen Kunst einzugreifen, auf die Renaissance des Altertums wieder die Renaissance des Mittelalters folgen zu lassen.

Noch immer war die Zeit nicht reif. Wie im 15. Jahrhundert erst Ghirlandajo auftreten mußte, bevor Savonarola erschien, mußte das 16. Jahrhundert bis an die äußerste Grenze in der Verweltlichung des Kirchlichen gehen, bevor die Reaktion einsetzen konnte. Und der Ghirlandajo des 16. Jahrhunderts kam. Ein Fremder, aus Verona nach der Lagunenstadt gekommen, Paolo Cagliari, wurde der Festmaler Venedigs. Der weltliche Geist des Cinquecento feierte in seiner glitzernden Kunst den letzten höchsten Triumph.

Ein alter Schriftsteller beschreibt ein Fest, das der venetianische Senat Heinrich III. gab. 200 der schönsten Gentildonne, ganz in weiß gekleidet, mit Perlen und Diamanten bedeckt, empfingen ihn, so daß der König meinte, in ein Reich von Göttinnen und Feen zu treten. Paolos Malereien im Dogenpalast sind von ähnlich feenhafter Pracht. Da entfaltet sich die ganze Herrlichkeit Venedigs. Abgesandte des Volkes begrüßen den Dogen, schöne Frauen lächeln von Marmorbalustraden hernieder. Kavaliere auf prächtigen Rossen sprengen daher. Auch Allegorien, die Treue, das Glück, die Milde, die Mäßigung, die Wachsamkeit, die Vergeltung soll man sehen. So steht es im Bädeker, aber aus den Bildern sieht man es nicht. Denn Veronese malt nur schöne Frauen.

Giebt er der einen ein Lamm, heißt sie Sanftmut. Giebt er der anderen einen Hund, heißt sie Treue.

Vorher hatte er schon die Villa Masèr dekoriert, und auch diese Bilder, trotz ihrer Titel, sind keine frostigen Allegorien. Landschaften zwischen jonischen Säulen ziehen das Auge in die Ferne hinaus. Nackte mächtige Gestalten in kühnen Stellungen füllen Nischen und lagern auf Simsen: Venus, von Grazien und Liebesgöttern umspielt, Bacchus, von fröhlichen, weinlaubbekränzten Faunen umringt. Christliches und Heidnisches, Nacktes und Bekleidetes, mischt sich durcheinander. Amoretten, schöne Frauen, Genien und Bacchanten, Götter und historische Figuren, Prachtgeräte, Geschmeide und glanzvolle Stoffe häuft er zu prunkvollen Stillleben zusammen. Die olympische Heiterkeit des Cinquecento, in nichts angekränkelt von der Blässe des Gedankens, spricht ihr letztes Wort.

Damit ist auch gesagt, was man nicht bei ihm suchen darf. Veronese ist ein geistvoller Dekorateur, ein Improvisator von beneidenswerter Leichtigkeit. Er ist ein Maler von großem Feingefühl. Denn es ist festlich rauschend, dieses Rot, das wie eine Jubelfanfare die silbergrauen Harmonien seiner Bilder durchtönt. Aber man denkt vor seinen Werken nicht, man träumt auch nicht, man sieht nur. Veronese scheint auf die Welt gekommen, um zu beweisen, daß der Maler gar keinen Kopf und kein Herz, sondern lediglich eine Hand, einen Pinsel und einen Farbentopf braucht, um alle Mauern der Welt mit Oelfarbe zu bekleiden. Seine Tafelbilder enthalten die Ergänzung zu dem, was er als Wandmaler leistete. Während bei Carpaccio ein scharfer Unterschied zwischen seinen dekorativen und seinen übrigen Bildern herrscht, wäre es vergeblich, bei Veronese solche Grenzpfähle

zu errichten. Da sind Stillleben mit Sammetportièren und knisternden Brokatroben, aus denen ein Frauenkopf auftaucht. Das sind die Damenbildnisse Verones. Oder mächtige Frauenkörper in schwerem, goldig flimmerndem Damast, das blonde Haar mit Diamanten, den Nacken mit funkelnden Ketten geschmückt. Venus oder Europa lautet die Unterschrift. Malt er Katharina, die zarte Braut des Himmels, so ist sie eine animalische Schönheit in rubinbesätem Kleid, Perlen um den weißen Hals und in das blondgefärbte Haar gewunden. Malt er Maria, so ist sie nicht die Gottesmagd, auch nicht die Königin des Himmels, sondern eine Dame von Welt, die mit verbindlichem Lächeln den Huldigungen ihrer Kavaliere lauscht. In leichtem rotseidenem Morgengewand empfängt sie den Engel der Verkündigung und hört ohne Ueberraschung — sie weiß es ja vorher — seine Worte. Bei der Grablegung weint sie nur, um die Dehors zu wahren.

Jene üppig festlichen Soupers, denen er den Titel „Gastmahl bei Levi", „Hochzeit zu Kana" oder „heiliges Abendmahl" gab, sind besonders berühmt. Eine festliche Tafel ist in prunkvoller Säulenhalle errichtet. Man sieht Freitreppen und Marmorkolonnaden, sieht Kellner mit silbernen Platten und krystallenen Weinkaraffen geschäftig sich bewegen, sieht Musikanten auf festlich geschmückter Balustrade die Tafelmusik besorgen, sieht Damen und Herren Venedigs, berühmte Maler und Fürstlichkeiten in Galakostüm zu einem Zweckessen vereinigt. Veronese war ein glücklicher Mensch. Ueberall, wohin er kommt, ist Glanz und Freude. Ueberall lächeln schöne Frauen, überall ist ein Maître d'hotel, der die feinsten Dinge bereitet. Keine Not kennt er, nur Reichtum, keine Hütten, nur Paläste, keine Entbehrung, nur Genuß. Selbst

ein Jenseits, dem ein Weltgericht vorausgeht, kennt er nicht, sondern steht mit beiden Füßen auf der Erde, kann sich nicht denken, daß das Abendmahl etwas anderes als ein Souper bedeute.

Ganz so hatte 100 Jahre vorher Ghirlandajo gemalt, und die nämliche Reaktion erfolgte. Am 18. Juli 1573 hatte Veronese wegen des Abendmahls, das heute im Louvre hängt, ein schweres Verhör vor dem Inquisitionstribunal zu bestehen. Lotto war noch als Märtyrer gestorben. Jetzt erscholl ein schrilles Signal. Venedig erinnerte sich seiner alten Traditionen. All das, was die eingewanderten Fremden von Giorgione bis auf Veronese geschaffen, war keine venetianische Kunst. Tintoretto — gleich Crivelli und Lotto geborener Venetianer — trat dem heitern Veroneser als der schwarze Ritter des Mittelalters, der dunkle Priester einer düsteren Kunst entgegen.

Jacopo Robusti war zu dieser Rolle, dem finsteren Glaubenspathos der Gegenreformation den ersten Ausdruck zu prägen, durch sein ganzes Wesen berufen.. Als ein stürmischer exaltierter Geist, eine feurig leidenschaftliche Natur wird er geschildert. Wenn er Aretino einlädt, in sein Atelier zu kommen und wegen einer Kritik, die er früher geschrieben, ihm die Pistole unter die Nase hält, so zeigt dieser eine Zug den Vorläufer jenes wilden Geschlechtes, dem die Caravaggio und Ribera angehörten. Auch die bekannte Scene, wie er bei Lampenlicht seine tote Tochter zeichnet, kündigt die Zeit an, der Beatrice Cenzi das Gepräge gab. Und sieht man im Hofe des Dogenpalastes seine Büste, jenen Kopf mit der gefurchten Stirn, den hohlen Wangen und den tiefliegenden, starr herausblickenden Augen, so versteht man gleichfalls, wie die verzehrende Leidenschaft, die Morguestimmung seiner Bilder im Wesen dieses Mannes begründet war.

Wie alle anderen Venetianer der Zeit war Tintoretto aus dem Atelier Tizians hervorgegangen und wirkt in seinen frühen Bildern als Meister der Renaissance. Seine Empfindung ist ruhig, leuchtend und goldig die Farbe. Die strahlende Nacktheit junger Frauenleiber malt er, beobachtet das Spiel der Lichtreflexe, die weich einen zarten Rücken umkosen, giebt durch märchenhafte Landschaften den Bildern festlich magischen Glanz. Zu den Werken dieser Zeit gehört die Wiener Susanne, die schlanke Andromeda in Petersburg und die Venus in Florenz. Es gehört dazu das schönste Stück, das wir in Deutschland haben, das Gastmahl der Martha in der Augsburger Galerie. Und seine Darstellung der Fußwaschung bezeichnet in ihrer heiteren Renaissancestimmung wohl den Höhepunkt dessen, was Tintoretto als weltlicher Künstler schuf. Sonne durchflutet den Saal. An mächtigen Säulenreihen vorbei, blickt man auf schimmernde Prachtbauten und den glitzernden Spiegel der Lagunen.

Wie hier mit Veronese, berührt er in seinen Bildnissen sich mit Tizian. Wohl ist er einseitiger als dieser. Während in Tizians Bildnissen die schönsten Frauen Venedigs vorüberziehen, kommen bei Tintoretto wenig Frauen vor, oder wenn er sie malt, sind sie derb und männlich, massig und schwer. Nur seine Dogen- und Prokuratorenbilder — er war offizieller Maler der Signoria — zeigen ihn in seiner Größe. Auch hier unterscheidet er sich von Tizian durch brutale Sachlichkeit. Tizian sucht schöne Posen und schöne Bewegungsmotive, giebt auch dem Hintergrund durch Säule und Vorhang eine festlich dekorative Wirkung. Tintoretto bringt höchstens ein Wappen im Hintergrund an; die schöne Pose ist schon dadurch ausgeschlossen, daß er nie ganze Gestalten, höchstens Kniestücke malt. Selbst die Hände, denen Tizian

so viel Aufmerksamkeit schenkte, ordnet er wie Lenbach dem Kopfe unter. Entweder er steckt sie in dänische Handschuhe, oder fertigt sie mit wenigen Strichen ab. Und durch diese Vereinfachung — auch dadurch, daß er nie vorübergehende Züge, nur die Amtsmiene malt — wirkt er noch wuchtiger, noch monumentaler als Tizian. Velasquez hat viel von Tintorettos Senatorenbildnissen gelernt.

Als Vorläufer des Frans Hals erscheint er in den Gruppenbildern. Er als erster malte Bilder, die, für öffentliche Gebäude bestimmt, im Sinne der holländischen Regentenstücke eine Anzahl Amtsgenossen zu einer Gruppe vereinen. Nur stellten die Holländer, um Zusammenhang in die Figuren zu bringen, die Leute schmausend dar, während die Nobili des Tintoretto viel zu stolz wären, sich dem Volk in angeheiterter Stimmung zu zeigen. Ohne Zusammenhang miteinander, ohne aus sich herauszugehen, finster und zugeknöpft stehen sie da, ein Stück spanischen Grandentums auf italienischem Boden.

Doch den eigentlichen Tintoretto, den reisigen Werkmeister der wild fanatischen Kunst, die die nächsten Jahrzehnte beherrschte, lernt man erst in seinen Kirchenbildern kennen. Es ist, als überziehe plötzlich eine schwarze Wolke den hellen Himmel der venetianischen Kunst. Statt der rauschenden Festmusik Veroneses erschallen Leichenmärsche und schrille Trompetenstöße. Statt der lächelnden Frauen sieht man blutige Märtyrer und bleiche Asketen.

Tintoretto hat, um der Maler der Gegenreformation zu sein, eine ganz neue Technik sich geformt. Hatten die anderen Venetianer den nackten Körper nur ruhig dargestellt, so lernte er ihn in den kühnsten Bewegungen beherrschen. Er studierte Michelangelo, erwarb sich am Seciertisch die Kenntnis, welche

äußerste Muskelleistung er seinen stürmisch bewegten Figuren zutrauen dürfe. Auch die vollen klassischen Formen des Tizian waren nicht geeignet für diese nackten Körper, die, von Glaubensglut durchflammt, sich wie hektisch krümmen und winden. Kein übermäßiges Fleisch durfte die Menschen phlegmatisch machen, sie im excentrischen Pathos ihrer Gebärden hemmen. Darum bringt er einen neuen, hager langgestreckten Typus in die venetianische Malerei. Namentlich seine Frauen mit den grünlich blassen Zügen und den umränderten Augen, die unheimlich wie aus schwarzer Tiefe herausfunkeln, haben nichts mehr mit dem weichen Formenideal seiner Jugend gemein. Die Farbe verstärkt noch die aufgerüttelte Stimmung. Tintoretto irrte, wenn er über seine Ateliertür schrieb: „Die Zeichnung des Michelangelo, das Kolorit des Tizian". Denn Tizians Farbe gleicht der eines schönen, ruhigen Herbsttages, wenn alles in saftigen harmonischen Tönen leuchtet, wenn die Sonne, bevor sie untergeht, noch einmal ihr gleichmäßiges warmes Licht über die Erde breitet. Vor Tintorettos Bildern denkt man an keinen Herbsttag, man denkt an eine unheimliche Nacht, wenn die Blitze zucken oder die Flammen lodernder Autodafés rauchend zum Himmel steigen. Da liegen ganze Partien in tiefem Dunkel, dort sind andere durch grünlich bleiche, grelle Lichter gespenstisch erleuchtet. An die Stelle der farbensatten Harmonien der Renaissance hat er die düstere Skala der Barockzeit gesetzt. Die Nacht des Mittelalters tritt der hellen Klarheit hellenischen Geistes gegenüber.

Das berühmte Bild der venetianischen Akademie, wie der heilige Markus einen Sklaven vom Opfertod befreit, ist die erste schrille Fanfare. Eine Scene, wie eine übernatürliche Kraft in den Gang der irdischen Dinge eingreift, das

war ein Thema für Tintoretto. Kopfüber stürzt der Heilige herab, um in mächtiger Bewegung den Arm des Henkers zu packen. Magischer Lichtglanz strömt von ihm aus, wirft seine Strahlen auf Einzelnes, läßt anderes in tiefem Schatten. Auch eine symbolische Deutung liegt nahe. Die Päpste selbst in ihrem freigeistigen Heidentum waren die Henker der Kirche. Die Markusrepublik greift ein, die Kirche zu retten.

Dann die Fresken in der Kirche der Madonna dell'Orto: die Anbetung des goldenen Kalbes und das jüngste Gericht. Also ebenfalls der Geist der Gegenreformation, der nach einer Zeit der Abgötterei auf die Schrecken des jüngsten Tages hinweist. In wilder Bewegung, als sei schon zu lange gesäumt worden, stürzen die Engel auf Moses zu, ihm die Gesetzestafeln zu reichen. Alle tektonischen Gesetze sind aufgehoben. Da Wolken und gähnende Leere, dort wild zusammengeballte Massen. Beim Tag des Weltgerichts ist die ganze Natur in Aufruhr. Das Meer tritt aus den Ufern und braust als totbringende Flut dahin. Wenige nur von den Auferstandenen, die zum Himmel streben, finden Gnade. Engel schleudern sie in die Tiefe zurück. Denn die ganze Welt hatte den Götzen des Heidentums geopfert, das Anrecht auf Erlösung verloren.

Die 56 Bilder der Scuola di San Rocco zeigen die ganze Größe und Kühnheit des dämonischen Künstlers. Hatte die Renaissance die Darstellung physischen Leidens vermieden, selbst über Märtyrerbilder lächelnde Ganymedstimmung gebreitet, so hat das Bild Tintorettos, wie der heilige Rochus Kranke heilt, schon jenen grausigen Naturalismus, den die Spanier später in solchen Darstellungen zeigen. Die Verkündigung, die auf dem Bild Veroneses von Maria wie eine gleichgültige Stadtneuigkeit entgegengenommen wird, giebt er

mit einer Leidenschaft, als hätte er selbst der Welt die Wiedergeburt des Heilandes zu künden. Für die Kreuzigung findet er, um die Stimmung zu steigern, Effekte, die erst die Panoramamalerei des 19. Jahrhunderts weiter ausbildete. Zwei Welten prallen mit Cagliari und Robusti aneinander. In des Veronesers Bildern klingt die Schönheit, Heiterkeit und Lebenslust des Renaissancegeistes aus. Tintoretto wies durch seine düster machtvollen Werke der Kunst des 17. Jahrhunderts die Bahn.

15. Die Spanier.

Als mächtige Bundesgenossen traten den Venetianern die Spanier zur Seite. Es ist kein Zufall, daß die Senatorenbilder des Tintoretto an Valesquez erinnern; kein Zufall, daß der letzte große Meister Venedigs, Tiepolo, in Madrid starb. Denn es besteht eine geistige Verbindung zwischen der Stadt der schwarzen Gondeln und dem Lande der schwarzen Priester. Wenn die Kunstgeschichte nur mit geistigen Faktoren rechnete, wäre den Spaniern überhaupt der Platz vor den Venetianern einzuräumen. Denn von hier ging die Bewegung aus. Legat in Spanien war Caraffa gewesen, bevor er 1527 nach Venedig ging. Von hier brachte er jene starren, gregorianischen Principien mit, die in der Vernichtung der Ketzer, der schonungslosen Reinigung der Kirche durch die Rückkehr zur Zucht des Mittelalters gipfelten. Schwarze, düstere Gestalten sitzen auf dem Throne des Landes, Könige, die nicht mit den Insignien ihrer irdischen Macht, sondern in der braunen Dominikanerkutte sich begraben lassen.

Der Glaubenskampf war bei den Spaniern Tradition. So kämpften sie im 16. Jahrhundert gegen den Paganismus der römischen Kirche ebenso wie im Mittelalter gegen die

Mauren. Ignatius von Loyola war der große Rufer im Streit. Durch ihn und durch seine Schöpfung, den Jesuitenorden, wurde der mächtigste Anstoß zu der großen Bewegung gegeben, die seitdem über die Länder ging. War die Religiosität der römischen Kirche ein verschleiertes Heidentum, so war Spanien das Land der aufgerüttelten Mystik, die nirgends in so abenteuerlichen Formen wie hier sich äußerte. In Italien, zur Zeit der Katharina von Siena rein contemplativ, ist sie in Spanien ein System der Selbstbetäubung, eine Technik, sich durch äußere und innere Kunstgriffe in einen Zustand zu versetzen, in dem man der Gottheit, dem Uebersinnlichen nahe kommt bis zur sinnlichen Vereinigung. In diesem Sinne schrieb 1521 Ossunna sein „Abecedario espiritual", eine Unterweisung, wie man zu völliger Gemeinschaft mit Gott gelangen könne. Ihren klassischen Ausdruck fand die religiöse Hysterie in den Schriften der heiligen Theresa. Solange hat nach ihrer Lehre der Mensch sich in die geistige Anschauung der Gottheit zu versenken, bis der Moment der Ekstase, der Verzückung kommt, das „unmittelbare Eintreten der Gottheit in die Seele". Besonderen Wert legt sie darauf, daß in der Ekstase vollständige Willenlosigkeit den Körper ergreift. Erst wenn er in der Entzückung wie verstorben ist, kommt der „Sabbat der Seele", der Vorgeschmack der Seligkeit. Die Empfindungen, die man dabei genießt, die „Wonnen des Gottesgenusses, an denen der Körper in so merklicher Weise teilnimmt", werden mit raffinierter Genauigkeit beschrieben. Aehnliche Bahnen gingen Michael Molinos und San Pedro de Alcantara, der Bettelmönch, der nur noch aus Knochen und dunkelgebräunter Haut bestand und das Wenige von Schlaf, das er nicht sich abgewöhnen konnte, in seiner engen Zelle, sitzend verrichtete.

Am Ende des Weges kamen diejenigen an, bei denen die Uebersinnlichkeit überhaupt in Sinnlichkeit umschlug.

Daß in der Malerei das specifisch spanische Element im 16. Jahrhundert noch nicht rein sich äußert, erklärt sich daraus, daß die Kunst mit schwereren handwerklichen Vorbedingungen als die Litteratur zu rechnen hat. Bis zum 15. Jahrhundert hatte die Malerei keine Heimstätte in Spanien gehabt. Erst der glänzende Empfang, den Jan van Eyck da gefunden, veranlaßte unternehmende Niederländer nach der pyrenäischen Halbinsel zu gehen. Und von diesen Fremden angeregt, begannen Einheimische der Malerei sich zuzuwenden. Juan Nuñez, Antonio del Rincon, Velasco da Coimbria, Frey Carlos, die während des 15. Jahrhunderts in Spanien und Portugal arbeiteten, sind strenge, gotische Meister, Anhänger jenes Stils, den in den Niederlanden Roger, in Deutschland Wohlgemuth vertritt. Noch im 16. Jahrhundert war in Sevilla ein Niederländer, Peter de Kempeneer, thätig, von dem auch in deutschen Sammlungen Madonnenbilder von düsterem Ernste vorkommen. Parallel mit ihm ging von Spaniern Luis Morales, der sich in seinem Stil mit Massys berührt. Ein schmerzlich leidenschaftlicher, herb asketischer Zug geht durch seine Werke. In den meisten zeigt er den Schmerzensmann, wie er unter der Last des Kreuzes zusammenbricht, an der Säule gegeißelt wird, oder unter der Dornenkrone sein Blut verströmt, in anderen die Schmerzensmutter, bald mit dem Leichnam des Sohnes im Schoße, bald in wilder Klage zum Kreuz emporblickend. Halbfigurenbilder wie bei Massys überwiegen. Archaisch eckig ist die Zeichnung der hageren, langgestreckten Gestalten. Man fühlt, daß der Meister sich absichtlich des

alten Stils bedient, weil er ihm „frömmer" als der Renaissancestil scheint.

Die Porträtmalerei ist durch Alonso Coello und Juan Pantoja de la Cruz vertreten, Repräsentanten jenes Stils, der mit dem Namen Bronzino sich deckt. Wie bei dem Italiener ist die Zeichnung spitz und fein, die Behandlung des Schmuckes, der Kostüme sehr eingehend, die Farbe von einem feinen, blassen Grau. Nur haben dort die Herren den Degen, die Damen den Fächer. Am Hofe Philipps II. läßt niemand ohne Rosenkranz sich malen. Selbst die Bildnisse mahnen daran, daß man nicht im heidnischen Italien, sondern im Lande der Glaubenskämpfe sich befindet.

Spanien hat eine eigentliche Renaissance nie gehabt, den Göttern Griechenlands niemals geopfert. Wohl hielten mythologische Bilder Tizians im strengen Escorial ihren Einzug. Wohl pilgerten die Maler nach Italien, um dort ihre technische Ausbildung zu vollenden. Aber keiner hat einen antiken Stoff gemalt. Während die Schüler Rafaels und Michelangelos Heiden sind, halten die Spanier, obwohl formell Schüler der Italiener, ihren Glauben rein und malen mittelst der Renaissanceformen religiöse Werke: das tragische Pathos der Leidensgeschichte und die asketische Weltflucht verwitterter Eremiten, verzückende Visionen und gedankenschwere dogmatische Traktate. Bezeichnend ist sogar, daß sie fast nur nach Venedig gingen, das ein Bollwerk der Kirche geblieben war und die Ideen der Gegenreformation zuerst verkündete.

Juan Fernandes Navarete und Vincente Carducho, die an der Spitze der Madrider Schule stehen, bedienen sich in ihren Bildern italienischer Formen. Aber hinter

Navarete stand, als er seinen „Christus in der Vorhölle“ malte, kein Renaissancemeister, sondern der große Maler der Gegenreformation, Tintoretto. Carducho schuf in seinen Darstellungen zur Geschichte des Karthäuserordens schon eines jener Mönchsepen, wie sie später Zurbaran dichtete.

Der Hauptmeister von Toledo, Domenico Theodocopuli von Kreta, verdiente trotz Justis Untersuchungen einen neuen Biographen. Denn die „pathologische Entartung“ des Greco scheint ein wichtiges Symptom der großen religiösen Gärung, die die Geister ergriffen hatte. Bilder von ihm, wie die Tempelreinigung, in denen er als Venetianer sich giebt, können wenig sagen, obwohl das Thema gewiß in Zusammenhang steht mit der „Tempelreinigung“, die damals von Caraffa und Loyola ausging. Doch in dem Werk, mit dem er in Spanien sich vorstellte, der Entkleidung Christi auf dem Calvarienberg, hat er von Tizian sich befreit und erscheint nun wie ein Wilder, der mit der ungestümen Kraft des Naturmenschen in die Kunstwelt eintritt. Eine Sammlung herkulischer Kraftgestalten giebt er, die wirklich aus Fleisch und Blut, aus barbarischem Mark und Bein bestehen. Das giebt auch seinem Bild der heiligen Dreifaltigkeit eine urwüchsige, brutale Größe. Und jenes Werk der Kirche San Tomé in Toledo, auf dem ein Verein von Ordensrittern gravitätisch der Bestattung des Grafen Orgaz beiwohnt, dessen Leiche von zwei Heiligen in die Gruft gesenkt wird, während in der Luft Christus, Maria, Märtyrer und Engel schweben, ist in seiner schroffen Vereinigung von Wirklichem und Transcendentalem schon ein Vorbote jener Visionsmalerei, die das 17. Jahrhundert brachte. Unheimlich gespenstische Bilder von übertriebenen Linien und grausamer Färbung, Bilder, die in Wachsfarbe und Leichengrün

ausgeführt scheinen, gingen später noch aus seinen Händen hervor. In allen erscheint er als ein urkräftiger, seltsamer Meister, der erst, wenn näheres über sein Leben bekannt ist, sich auch als Künstler erschließen wird. Als sein Schüler wird Luis Tristan genannt, der Nachtstücke mit geheimnisvollen Einsiedlern und büßenden Asketen malte. Ein grelles Oberlicht durchzuckt wie bei Tintoretto einzelne Partien der Bilder, während anderes schwarz in den dunkeln Hintergrund übergeht.

Von den Meistern, die in Valencia arbeiteten, soll Vicente Juanes, der Ueberlieferung nach, seine Ausbildung in der Rafaelschule erhalten haben. Doch obwohl man ihn den spanischen Rafael nannte, ist in seinen Bildern zum Martyrium des heiligen Stephanus wenig Rafaelisches enthalten. Hart und eckig sind die Bewegungen, bunt und brüsk die Farben. Köpfe von scharf jüdischem Gepräge malt er, ohne an ein Schönheitsideal sich zu kehren. Francisco de Ribalta, der nicht nach Rom, nur nach Oberitalien kam, fand im dortigen Kolorismus wahlverwandte Züge. Correggios Helldunkel zog ihn an, aber mit der Technik des lächelnden Italieners malt er düster spanische Stoffe: klösterliche Gestalten in weißer Kutte, Maria und Johannes, wie sie vom Grabe des Herrn heimwandeln, Lukas und Markus, die in einsamer nächtlicher Landschaft ihren Gedanken nachsinnen, die Grablegung Christi, ebenfalls als Nachtstück, mit flimmernden Sternen und mächtigen Engelsgestalten, die den bleichen Körper des Heilandes halten.

In Sevilla, wo Pedro Campaña, der Niederländer, gearbeitet hatte, lenkte Luis de Vargas als erster in die Bahnen des Cinquecento ein. Doch ein Renaissancemeister ist er ebenfalls nicht. Es ist nicht cinquecentistisch, daß in

seine Anbetung der Hirten eine himmlische Erscheinung hereinragt, nicht cinquecentistisch, daß er den Ziegenbock und das Stroh mit der naturalistischen Freude Riberas malt. In seinem Hauptwerk, der „These von der Menschwertung Christi“ n der Kathedrale von Sevilla, sollen die Gestalten Rafael, Correggio und Vasari entnommen sein. Desto seltsamer ist, wie er diese Meister ins Spanische übersetzt und mit den entlehnten Formen ein streng dogmatisches, nie von einem Italiener gemaltes Thema bearbeitet. Juan de las Roélas, in Venedig bei Tintoretto gebildet und in seinem Beruf Kleriker, gab den Lieblingsstoffen der spanischen Devotion als erster die klassische Form. Die der Erde entrückte, auf dem Halbmond schwebende Gottesmutter, zu der ein Jesuit in schwärmerischer Verzückung aufblickt, ist sein hauptsächlichstes Thema. Auch in seinem Hauptwerk, dem Tod des heiligen Isidor, steht Irdisches und Ueberirdisches unvermittelt nebeneinander. Unten ein Mönchsstück, mit der Genauigkeit Zurbarans gegeben, oben Engel, die mit Palmen, Notenbüchern und Blumen durch den lichtgebadeten Aether flattern. Francisco Herrera ist außerhalb Spaniens durch das große Bild des Louvre bekannt, wie der heilige Basilius seine Lehre diktiert. Und sie sind mächtig wie Könige der Urwelt, diese Heiligen mit dem funkelnden Blick und der majestätischen Gebärde.

Die Spanier des 16. Jahrhunderts nehmen eine seltsame Doppelstellung ein. Als Techniker sind sie Schüler der Italiener. Sie grübeln viel — Pacheco und Cespedes namentlich — über die Ziele der „wahren Kunst“, bemühen sich — wie alle damals — um die Schönheitslinie und um edle Komposition. Aber der Geist, der in ihren Werken waltet, ist der des Jesuitismus. Man fühlt,

daß eine Geistesrichtung sich ankündigt, der wieder die Zukunft gehörte. Venedig und Spanien, die Stadt der Byzantiner und das Land der Glaubenskämpfe, — diese beiden Mächte haben gegen den Willen der Päpste die Gegenreformation gemacht. Sie erinnerten Rom daran, daß es nicht nur die Stadt der Antike, auch die Stadt des heiligen Petrus sei. Und die Bewegung, die sich nun vollzog, ist eine „Hispanisierung der katholischen Kirche“ genannt worden.

Künstlerverzeichnis.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Stereochemie von Dr. E. Wedekind, Privatdozent an der Universität Tübingen. Mit 34 Abbild. Nr. 201.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Figuren. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 7 Vollbildern und 195 Text-Illustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

Teerfarbstoffe, Die, mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Privatdozent an der Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Lud. Rellstab. M. 19 Fig. Nr. 172.

Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Dir. der Königlichen Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

— **III:** Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Tierbiologie I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbildungen. Nr. 131.

— **II:** Beziehungen der Tiere zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Tiergeographie, von Dr. Arnold Jacobi, Professor der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.

Tierkunde v. Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Gießen. Mit 78 Abbildungen. Nr. 60.

Tierzuchtlehre, Allgemeine und spezielle, von Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.

Trigonometrie, Ebene und sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg, Privatdoz. an der Techn. Hochschule in Berlin. Mit 70 Figuren. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands i. d. Gegenwart von Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.

Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 48 Abbild. Nr. 42.

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Univ. Freiburg i. B. Nr. 180.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Volkswirtschaftslehre v. Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 133.

Volkswirtschaftspolitik von Geh. Regierungsrat Dr. R. van der Borght, vortr. Rat im Reichsamt des Innern in Berlin. Nr. 177.

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar. Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. a d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.

Warenkunde, von Dr. Karl Hassack, Professor an der Wiener Handelsakademie. 1. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbildungen. Nr. 222.

Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wäscherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

G. J. ... ung

Elemente der Stereometrie

von

Prof. Dr. Gustav Holzmüller.

I. Band: **Die Lehrsätze und Konstruktionen.** Mit 282 Figuren. Preis broschiert M. 6.—, gebunden M. 6.60.

II. Band: **Die Berechnung einfach gestalteter Körper.** Mit 156 Figuren. Preis broschiert M. 10.—, gebunden M. 10.80.

III. Band: **Die Untersuchung und Konstruktion schwierigerer Raumgebilde.** Mit 126 Figuren. Preis broschiert M. 9.—, gebunden M. 9.80.

IV. Band: **Fortsetzung der schwierigeren Untersuchungen.** Mit 89 Figuren. Preis broschiert M. 9.—, gebunden M. 9.80.

Dieses Werk dürfte wohl einzig in seiner Art dastehen, denn in so umfassender und gründlicher Weise ist die Stereometrie noch nicht behandelt worden. Das Wort „elementar“ ist dabei so zu nehmen, daß die höhere Analysis und im allgemeinen auch die analytische Raumgeometrie ausgeschlossen bleiben, während die synthetische neuere Geometrie in den Kreis der Betrachtungen hineingezogen wird, soweit es die Methoden der darstellenden Geometrie erfordern.

Alle Figuren, auf die ganz besondere Sorgfalt verwendet worden ist, sind streng konstruiert und fast jede ist ein Beispiel der darstellenden Geometrie.

Trotz des elementaren Charakters geht diese neue Stereometrie weit über das übliche Ziel hinaus, gibt neben den Lehrsätzen umfangreiches Übungsmaterial, betont die Konstruktion und die Berechnung gleichmäßig und wird somit an Vielseitigkeit und Gediegenheit des Inhalts wohl von keinem der hervorragenderen Lehrbücher erreicht.



